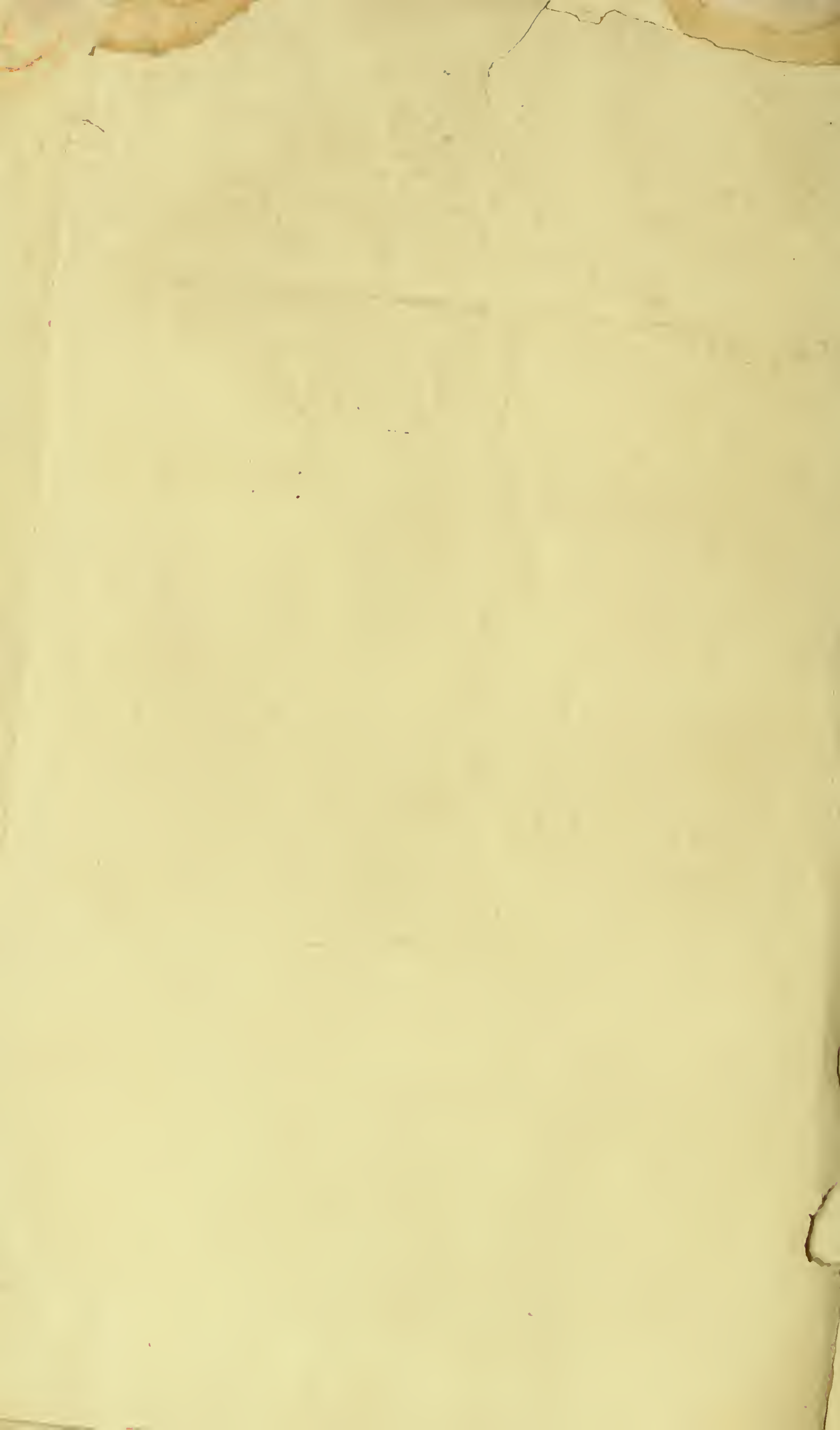






Italienische Forschungen

von

C. F. von Rumohr.

Erster Theil.

Berlin und Stettin,
in der Nicolai'schen Buchhandlung.
1827.

In studiis puto, mehercule, melius esse, res ipsas intueri et harum causa loqui.

Seneca de tranq. c. 1.

Ihrer Königlichen Hoheit,

der

Frau Prinzessin

Caroline Amalie von Dänemark,

gebornen

Herzogin von Holstein-Sonderburg-Augustenburg.

Gnädigste Prinzessin!

Auf den Antheil vertrauend, welchen **Ew. Königliche Hoheit**, wie jedem edleren Bestreben, so besonders den bildenden Künsten zugewendet haben, wage ich den vorliegenden, ich gestehe, höchst unvollendeten Versuch unter den Schutz **Ihres** erlauchten Namens zu stellen. Möge die Erinnerung an so viel Herrliches, so **Ew. Königliche Hoheit** während **Ihres** Aufenthalts in Italien gesehen und gewürdigt haben, an so viel historisch Bedeutendes, für welches **Sie** mit seltener Sicherheit des Blikkes den rechten Standpunct aufzufinden wissen, die Mängel meiner Arbeit verdecken und ihre

Lücken ergänzen! Im Uebrigen vertraue ich auf jene göttliche Huld und Nachsicht, welche den Werth des Dargebrachten nach den Gesinnungen und Absichten des Gebers ermißt. In dieser Zuversicht ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Ew. Königlichen Hoheit

unterthänigster

Karl Friedrich von Rumohr.

Vorwort.

Es galt, das Ergebniß mehrjähriger Muße, urkundlicher Forschungen und örtlicher Beobachtungen während eines längeren Aufenthaltes in Italien, nach Möglichkeit zu einem Buche zu vereinigen, weil es billig schien, diese Arbeit, da sie einmal gemacht, denen zu überliefern, welche sie fortzusetzen und weiter zu führen Lust und Gelegenheit finden. In der Form locker verbundener Reisebemerkungen dürfte ich leicht meinen Zweck, die Aufklärung nemlich einzelner Dunkelheiten der Kunsthistorie, wenn nicht verfehlt, doch minder bequem und faßlich dargelegt haben. Das Ergebniß meiner Untersuchungen mit anderen, theils

schon bekannten, theils minder sicheren Angaben der Druckschriften zu verweben, eine zur Hälfte begründete, zur anderen in der Luft schwebende Kunsthistorie zu entwerfen, fühlte ich aber weder Lust, noch Beruf, noch Kraft und Ausdauer, noch besaß ich in den letzten Zeiten, von größeren Bibliotheken entfernt, und durch Unfall eines nicht unwichtigen Theiles meiner Vorarbeiten beraubt, dazu die nöthigen Hülfsmittel. Der Leser möge deshalb von dieser Arbeit nichts literärisch Vollständiges erwarten; viel mehr mache ich Anspruch auf das Verdienst, das Ausgemachte, mir sicher Bewußte oder anschaulich Bekannte minder oft, als in Mittheilungen dieser Art zu geschehen pflegt, mit Unausgemachtem, auf Glauben Angenommenem vermischt und aufgereiht zu haben. Uebrigens schien es mir nöthig, in der Begründung einzelner Thatsachen, wenn sie in dunkelen Zeiten einen Stützpunct der Forschung gewähren, in der Darlegung umständlich, in den Anziehungen weitläuftig zu seyn, da aller Vortheil, den ich durch diese Arbeit Anderen gewähren kann, eben nur auf Zuverlässigkeit im Einzelnen beruht, welches, wie ich versicheren darf, durchaus reif-

lich erwogen und auf alle Weise geprüft und gesichtet worden.

So viel von dem Inhalte der zweyten Abtheilung dieser Schrift, welche der ersten unmittelbar nachfolgen soll. Doch auch von dieser werde ich erwähnen müssen, weshalb und wie sie entstanden.

Urkundliche Forschungen führen, wie es Sachkundigen bekannt ist, gar sehr ins Einzelne; und so zerfiel auch das Ergebniß der meinigen in eine Reihe abgerissener Abhandlungen, denen ich keine äußere Verbindung zu geben wußte. Desto mehr schien es mir nöthig, um Wiederholungen auszuweichen, von vorn herein den Standpunct zu bezeichnen, aus welchem ich das Einzelne aufgefaßt. Hiedurch ward ich über meinen Wunsch und ersten Zweck hinaus veranlaßt, in das Gebiet der Theorie hinüber zu greifen, was der reinste Wille, das Gedeihen der Kunst und den ungetrübten Genuß ihrer Werke zu fördern, auch bey denen entschuldigen mag, welche auf die Sache minder, mehr auf die Form sehen.

Allein auch in historischer Beziehung bedurfte das Vereinzelte und Abgerissene eines gemeinschaftlichen

Bodens, woher die allgemeinen, mehr Uebersicht, als Erschöpfung ihres Gegenstandes bezweckenden Abhandlungen entstanden sind, welche, gegen die erste Anlage, diesen Band vollends ausgefüllt haben. Hiedurch ward nun allerdings die Mittheilung des Besten, was ich irgend zu geben habe, um eine kurze Frist hinausgerückt, doch hoffe ich auf Nachsicht, da es auch hier nicht an Gelegenheit gefehlt, minder beachtete Thatsachen zu berühren und neue Gesichtspuncte aufzustellen.

Zur

Theorie und Geschichte

neuerer Kunstbestrebungen.



I.

Haushalt der Kunst.

Auch die bildenden Künste gehorchen, wie wir annehmen dürfen, irgend einem durchwaltenden Gesetze, enthalten irgend ein Allgemeines und Unveränderliches; ihre Anwendung und Beziehung ist indeß so mannichfach, daß Jeglicher, der unternimmt, den Zweck und Gebrauch der Kunst aus deren vereinzelten Leistungen abzuleiten, gar leicht auf Ansichten verfällt, welche anderen vorhandenen oder möglichen widersprechen, und oftmals sogar viele treffliche Dinge der Kunst ganz unnöthiger Weise ausschließen.

Woher wohl, wenn nicht aus einer solchen Einseitigkeit und Gebundenheit, erklärte sich der lang genährte, so ganz müßige Streit über den Werth oder Unwerth der Andeutung von Begriffen und Gedanken des Verstandes durch vereinbarlich zu Begriffes-Zeichen gestempelte Bilder? War nicht, wer solchen Bezeichnungen in der Kunst die höchste Stelle einräumte, eben nur der Befriedigung eingedenk, welche glückliche Allegorieen ihm gewährt hatten? War nicht im umgekehrten Falle, wer sie durchaus verdrängen wollte, eben nur über sie hingegangen, weil andere Leistungen der Kunst ihm aus irgend einem Grunde näher gestanden? Wir indeß dürfen ihn ganz an die Seite stellen, weil er die reine Kunstbe-

trachtung nun einmal durchaus nicht angeht. Denn ohne, etwa mit Lessing, die Möglichkeit, oder den Nutzen der bildlichen Andeutung edler Begriffe und sinnreicher Gedanken durchaus zu läugnen, sehe ich mich dennoch genöthigt, das Verdienst alles Guten, welches solche Andeutungen in sich einschließen, nicht dem Künstler, als Künstler betrachtet, nicht den bildenden Künsten beyzumessen, welche dazu die stehenden Ziffern nur etwa herleihen, vielmehr dem menschlichen Geiste überhaupt und besonders den Künsten der Rede, in deren Begriffen und Fügungen ihr Gegenstand, wie es einleuchten muß, zuerst aufgefaßt und durchgebildet worden. Näher jedoch dürften uns solche Erklärungen angehen, welche, wie einseitig sie seyn mögen, doch immer von irgend einer Fähigkeit oder Leistung wirklicher Kunst ausgehen.

Dieser Art ist die Erklärung derer, welche den Zweck der Kunst entweder in Deutlichkeit des Dargestellten — Charakter *) — oder auch in bloß sinnliche Wahrscheinlichkeit — Illusion **) — setzen; je nachdem sie in bestimmten Kunstwerken von dem einen, oder von dem andern Vorzuge leb-

---

*) S. Hirt, über das Kunstschöne, Horen. 1797. St. 7. — Herr Hofrath Hirt gehört, wie es nicht immer zur Genüge anerkannt worden, zu den wenigen Kunstgelehrten, welche den Werken der Kunst mit Sinn, Gefühl und Liebe sich angenähert haben. Eben daher hat der Ausdruck Charakter in seinem Munde eine vollere Bedeutung; der wirklich Kunstverständige wollte und konnte durch ein Paar allgemeine ästhetische Begriffe sich nicht befriedigen lassen. In wie fern er in der Behauptung einer wesentlichen Seite der Kunst damals zu weit gegangen, bedarf keiner Beleuchtung, nachdem dieser treffliche Veteran der Geschichte der Kunst eben diese seither auf das vielseitigste beleuchtet hat.

**) S. die französischen und a. Kunstgelehrten, welche vornehmlich durch den Eindruck holländischer Kunstwerke bestimmt worden.

haft berührt worden sind. In unsern Tagen bedarf es keiner Darlegung, daß eben diese Vorzüge nur in einzelnen Fällen, und nur bey bestimmten Kunstwerken schon an sich selbst der Zweck sind, in allen übrigen aber bloße Bedingungen der Darstellung, oder untergeordnete Mittel zur Erlangung eines viel weiter hinausliegenden Absehns. Andere wiederum haften mit besonderer Anhänglichkeit an jenem behaglichen Schwanken an sich selbst gleichgültiger Formen, an jener Heimlichkeit und Beschlossenheit des Lichtes, welche wir das Malerische nennen und vornehmlich durch die Holländer empfinden lernten. Wieder Andere, welche in bestimmten Kunstwerken durch überraschende Verknüpfungen des Entlegenen und Widerstrebenden ergötzt worden, sind geneigt, solche Spiele der Laune, des Witzes, der Phantasie, für den allgemeinen, durchgehenden Zweck der Kunst zu halten. Noch andere, welche durch dauernden Umgang mit den Alten feiner gewöhnt sind, und daher höher hinaus wollen, möchten in der Kunst überall nur solches sehen und dulden, dessen Vorstellung, gleich dem Lebensfrischen und sittlich Edlen, ganz unabhängig von den Reizen und Schönheiten der Kunst, also schon an sich selbst ergötzlich ist *).

Allerdings fehlt es auch nicht an Solchen, welche den Zweck der Kunst in die Vereinigung aller Leistungen versetzen, die ihnen jemals einzeln in Kunstwerken vorgekommen **),

---

*) Wie die zahlreichen Begünstiger der Schönheitstheorie.

**) Dahin strebte schon die sog. bolognesische Schule, oder die Genossenschaft der Caracci; späterhin Mengs und andere theoretische, oder praktische Eclektiker der Kunst. Um die Vorzüge einzelner Künstler inniger zu verknüpfen, und um diesen Zweck planmäßiger verfolgen zu können, hat man bekanntlich in neueren

so wie andererseits jene allgemeineren Gegensätze in der Auffassung des Kunstzweckes nothwendig in eine unbestimmbar große Menge von untergeordneten zerfallen. Liegt es doch in dem Wesen der Ableitung aus vereinzelten Wahrnehmungen, daß jeglicher Kunstgelehrte, so lang' er von dem Eindruck, bald der einen, bald der andern Schule und Meisterschaft ausgeht, bald diese, bald wiederum eine andere Eigenthümlichkeit bestimmter Erscheinungen mit denen Vorstellungen verknüpft, welche ihm für allgemeine gelten. Frey von einer solchen Vermischung des Besonderen und Allgemeinen erhielten sich nicht einmal die unvergeßlichen Stifter jener höheren Richtung des deutschen Kunstsinnes, aus deren Nachwirkung sogar das scheinbar Entgegengesetzte in neueren Ansichten und Bestrebungen entstanden ist. Denn wie könnten wir uns verhehlen, daß Winkelmann und Lessing keinesweges von einem, sey es ursprünglichen, oder mit großer Verstandesschärfe abgesonderten Begriffe der Kunst, sondern überall nur von dem Eindruck einzelner Kunstgebilde des Alterthumes aus-

---

Theorieen die Kunst in viele einzelne sogenannte Theile zerlegt; in Zeichnung, Colorit, Helldunkel, Composition, Ausdruck, u. s. f., wie solches in der franz. Encyclopädie, in ihrer deutschen Bearbeitung, bei Sulzer, und in den Schriften des Mengs aufzufinden, und bis auf Sandrart und weiter, rückwärts zu verfolgen ist. Ich will nicht untersuchen, ob man bey Auffassung solcher vereinzelten Evolutionen der Kunst überall mit Scharfsinn wahrgenommen und unterschieden habe; obwohl ich die Bemerkung nicht unterdrücken kann, daß man in diesen Begriffen das blos Technische mit dem Geistigsten der Kunst wild durch einander geworfen. Einige dieser Kunstbegriffe gehören in der That nur in die Werkstätte des thätigen Meisters, und auf keine Weise in die Theorie; andere sollte man in der Kunstlehre voranstellen, statt sie mit untergeordneten Fertigkeiten der Länge nach aufzureihn.

gegangen sind. Wir wollen es dahin gestellt seyn lassen, ob und in wie fern ihre Wahl solcher vereinzelten Denkmale, in denen sie den Begriff der Kunst gleichsam verkörpert zu erblicken geglaubt, auch durchhin glücklich gewesen. Gewiß erwarben unsere Zeitgenossen mit so viel neuen Gegenständen der Vergleichung *) auch neue Veranlassungen zur Untersuchung der altgriechischen Kunst, was die Kenntniß und richtige Würdigung dieser letzten dem Ansehn nach gefördert haben könnte. Doch an dieser Stelle genügt es uns, daß Lessing's Bestreben, aus vereinzelten Bruchstücken der alten Bildnerey die Gegenstände zu erkennen, welche vorzeiten fähig gewesen, den Sinn griechischer Künstler zu fesseln, oder Winkelmann's, uns sogar die Formen vorzuzeichnen, innerhalb deren die Darstellung der Alten sich bewegte, doch selbst im glücklichsten Falle eben nur zur Kenntniß der antiken Kunst führen dürfte und nie zu allgemeineren Kunstansichten. Eben so wenig indeß dürfen wir uns versprechen, indem wir aus einzelnen Schulen und Richtungen der neueren Kunst, oder aus deren

---

*) Lord Elgins Erwerb, jetzt im britt. Museum, und durch die Freygebigkeit des Königs von Großbrit. in guten Abgüssen in den meisten europäischen Hauptstädten. Andere Bruchstücke atheniensischer Tempelverzierungen zu Paris, Copenhagen ꝛc. Die Aegineten im Museo zu München, der Fries von Phigalia im britt. Museo. Größere Aufmerksamkeit auf die griechischen Städte-Münzen. — Solche Werke, deren Alterthum durch die Gebäude, die sie verzierten, beurkundet wird, geben uns einen Maaßstab für diejenige Kunstart, welche selbst den späteren Alten noch immer für die beste, bisweilen für die einzig rechte galt. Zu Winkelmann's Zeit fehlte es noch an einem beurkundeten Kennzeichen des besten Alterthumes; er war daher beschränkt auf Vermuthungen und Meinungen.

gefeyertsten Werken, Regeln und Vorschriften abziehen *), jemals weder zu einer ganz allgemeinen Anschauung des Wesens der Kunst, noch zu irgend einer allgemein triftigen und durchhin anwendbaren Lehre zu gelangen. Denn nur, wer von einer beschränkenden Vorliebe für eigenthümliche Richtungen, Schulen und Förmlichkeiten der Kunst unabhängig ist, vermag das Wesen der Kunst rein aufzufassen, vermag ihre einzelnen, oft nur scheinbar einander widerstrebenden Leistungen aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte zu überschauen und allgemeingültige Grundsätze aufzufassen und festzustellen, nach welchen einestheils unter allen Umständen Gutes entstehen muß, anderntheils über den Werth jeglicher Richtung und Leistung mit gleichmäßiger Gerechtigkeit zu entscheiden ist.

Nehmen wir an, daß wir darauf ausgehen wollten, die bildenden Künste so rein aufzufassen, daß unserem Begriffe auf der einen Seite nichts Ungehöriges, oder Ueberflüssiges anklebte; daß auf der anderen darin nichts unbedacht geblieben, welches nun einmal zu ihrem Wesen gehört: so würden wir damit beginnen müssen, von vorkommenden, oder möglichen Gegenständen der Kunst gänzlich abzusehen. Denn da diese Gegenstände voraussetzlich viele und mannichfaltige sind, so führen sie nothwendig ins Einzelne, und geben daher überhaupt nicht den allgemeinen Begriff, um den es uns doch zu thun ist. Noch mehr, da es offenbar keinen Gegenstand der Kunst giebt, welcher nicht zugleich auch Gegenstand des Begriffes und des Nachdenkens wäre, oder doch seyn könnte: so ist es klar, daß die bildenden Künste nicht, wie Manche ge-

*) Gleich einigen Neueren, deren geistreiche Anregungen allgemein bekannt sind.

wollt, durch den Gegenstand von den Redekünsten unterschieden werden; daß demnach auf diesem Wege eine deutliche und richtige Vorstellung von den Verschiedenheiten dieser beiden Beziehungen des menschlichen Geistes nicht wohl zu erlangen ist.

Wenn aber die bildenden Künste von den Redekünsten nicht durch den Gegenstand unterschieden werden, so muß die Verschiedenheit, welche doch nun einmal sichtlich vorhanden ist, entweder auf einer Eigenthümlichkeit der Auffassung, oder auf einer bestimmten Art der Darstellung, oder auch auf beiden zugleich beruhen. Und in der That ist es das Unterscheidende der bildenden Künste, nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen aufzufassen, und das anschaulich Aufgefaßte so darzustellen, daß solches ohne alle Zuziehung von Thätigkeiten des Verstandes unmittelbar durch die Anschauung auch von anderen erfaßt werden könne. Oder mit anderen Worten: es ist das Unterscheidende der Kunst, die Dinge nicht, wie der Verstand, nach ihren Theilen und einzelnen Eigenschaften, vielmehr sie im Ganzen und nicht fortschreitend, sondern augenblicklich sowohl aufzufassen, als darzustellen. — Nun giebt es freylich Individuen, welche außerhalb des Begriffes und seiner folgerechten Handhabung überhaupt kein Geistesleben sich denken können; denen es nicht zum Bewußtseyn gekommen, daß auch dem abstrakten Denken, wo es nicht, was der Himmel verhüte, in beziehungslosen, inhaltsleeren Formen sich bewegt, gleich Schulübungen im Buchstabenrechnen; daß auch dem abstracten Denken, wiederhole ich, wo es immer Gehalt und Tiefe besitzt, das Anschauliche nothwendig zum Grunde liegt. Diesen freylich dürfte es scheinen, als werde die Kunst durch obige Erklärung erniedrigt, und in

die Sphäre des Aeußerlichen und Materiellen herabgezogen; während wir selbst die Ueberzeugung hegen, die Kunst weit entschiedener, als jemals vor uns geschehen, recht in das innerste Heiligthum alles geistigen Wirkens und Lebens zu versetzen.

Also ist mir bildende Kunst eine dem Begriffe, oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung, als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen, oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfniß der Mittheilung erfüllen. Auch ohne alle Erfahrung über die Größe ihrer Leistungen würden wir demnach schon aus ihrem Begriffe schließen müssen, daß erst die Kunst das geistige Leben und Wirken vollende; daß sie das Gebiet des Geistes erweitere und ausrunde; daß sie Wünsche und Bedürfnisse der Seele befriedige, welche der Begriff stets unerfüllt läßt. Indeß dürfte es zur näheren Bestimmung unseres Kunstbegriffes unumgänglich seyn, das Eigenthümlichkünstlerische im menschlichen Geiste, so wie die wichtigsten Beziehungen eben dieser Geistesart im Allgemeinen anzudeuten.

Unter allen Umständen liebt der Scharfsinn, die Dinge unter sich zu vergleichen und anzunähern; besonders aber, wo es gilt, Entfernteres durch Näherliegendes zu erklären. Daher die Vergleichung der künstlerischen Geistesart mit der poetischen, welche nicht von den Künstlern, sondern von den Dichtern und Denkern herbeygezogen worden, um die Kunst durch ihr Nächstverwandtes zu verdeutlichen. Allerdings ist in den bildenden Künsten die Geistesart, aus der sie hervorgehen, oder, um bey dem früheren Ausdruck zu bleiben, die Auffassung, nicht wesentlich verschieden von Solchem, was vor-

nehmlich den neueren Deutschen in einem engeren Sinne Poesie heißt *). Die Verschiedenheit beider Künste, welche vortreffliche Geister von Zeit zu Zeit geltend zu machen bemüht sind, beruht also nicht auf Eigenthümlichkeiten der Art, oder Wendung des Geistes, aus welchem sie hervorgehen, sondern einzig auf Forderungen und Möglichkeiten des so ganz verschiedenen Stoffes der Darstellung der einen und der andern Kunstart. In den bildenden Künsten nemlich wird das anschaulich Erfaßte auch für die Anschauung, in Formen, oder durch den Schein von Formen, dargestellt; in der Poesie aber beruht die Darstellung des anschaulich und künstlerisch Erfaßten auf einer gewandten Handhabung des Begriffes, welcher an sich selbst, wie es einleuchtet, dem poetischen Denken widerstrebt und gerade entgegensteht. Daher denn kann die Poesie, wie sie auch durch abgemessene Rede und malerische Wortklänge (der Mienen nicht zu gedenken) sich zu helfen suche, doch in der Darstellung des anschaulich Erfaßten mit den bildenden Künsten nicht wohl gleichen Schritt halten. Dagegen vermag sie, vermöge des Begriffes, des einzigen Mittlers ihrer Darstellung, in das Gebiet des reinen Denkens hinüberzuschweifen, wie denn auch der That nach, vornehmlich im Alterthume der Dichtkunst, Poesie und Philosophie meistens Hand

---

*) Toelken (über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerey zur Poesie rc. Berlin, Nicolaische Buchhandlung, 1822) kommt, nachdem er in einer anderen Beziehung die Poesie wenigstens der neueren Malerey entgegenstellt (S. 3), ebenfalls darauf zurück, daß Poesie in diesem Sinne allerdings auch die Grundlage der bildenden Künste sey. Göthe, aus meinem Leben, Bd. II. S. 348. „Die Gipfel beyder schienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten."

in Hand gehen *). Die bildenden Künste aber, wie unvergleichlich tief und völlig und erschöpfend alles anschaulich Erfaßte in ihnen dargestellt werden könne, vermögen doch selbst durch jene willkührlichen Zeichen, auf denen Bilderschrift und Allegorie beruht, nur mit Unbehülflichkeit auszudrücken, was irgend Gutes und Löbliches in Begriffen erdacht worden. Der bildende Künstler also ist allerdings mehr als der Dichter auf das Gebiet eigentlicher Poesie eingeschränkt; doch entschädigt ihn die Fähigkeit, dasselbe tiefer zu durchdringen und bis auf den Grund auszunutzen, welche jenem versagt ist. Und wenn ich mich nicht täusche, so entsprang aus einer dunklen, nicht zu voller Deutlichkeit entwickelten Wahrnehmung dieses Gegensatzes auch Lessings Entgegenstellung der Poesie und Kunst **), auf welche wir zurückkommen werden.

Unter den Dingen nun, welche nicht einzig dem abgesonderten Denken, vielmehr auch und vornehmlich der anschaulichen Auffassung unterliegen, welche mithin, da es Verwegenheit wäre, gleich einigen unserer Vorgänger, dem Genius vorzugreifen, ohne einige Ausnahme, Gegenstände der Kunst sind, oder doch seyn könnten, ist die menschliche Seele und, wie

---

*) Seneca, Ep. VIII. Quam multa poetae dicunt, quae a philosophis dicta sunt, aut dicenda.

**) Lessing, Laok. Anhang XXXI. „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beyhülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist;" und kurz darauf: „die neuen Mahler — bedenken nicht —, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert ꝛc.;" nemlich solche, welche nur in die Form übertragen wollen, was in den Redekünsten gereift und ausgebildet worden.

Einige wollen, auch Solches, was nach Analogieen der sittlichen Natur von übersinnlichen Dingen geahnet, oder deutlich erkannt wird, einleuchtend der edelste und wichtigste Gegenstand der künstlerischen Auffassung. Erwägen wir die eigenthümliche Fähigkeit der Kunst, jegliches sittliche Seyn und Wollen in solcher Tiefe und Fülle darzustellen, daß in Vergleich gelungener Darstellungen der Kunst die Rede selbst des größten Dichters in dieser Beziehung, bald nur als flüchtige Andeutung, bald als schleppende Umschreibung erscheinen muß; so werden wir nicht anstehen können, der Kunst einzuräumen: daß sie durchaus unentbehrlich war, die Ausbildung menschlicher Gemüths- und Geisteskräfte zu vollenden. Würdigen wir nur zu Genüge, was die bildenden Künste in den Griechen, und was wiederum die Griechen durch ihre Kunst in anderen Völkern erweckt und ausgebildet haben, so wird uns einleuchten müssen, daß jedes Volk, dem die Kunst, oder doch der Sinn für die Kunst fehlt, auch im besten Falle nur halb gebildet, halb noch barbarisch sey. — Hier indeß zähle ich darauf, dem Mißverständniß zu entgehen, als verwechsele ich, wie es geschehen *), die Sitte mit dem Moralisiren.

---

*) Quatremère de Quincy, Essai sur la nature, le but et les moyens, de l'imitation dans les beaux arts. Paris 1823. II. p. 157. — „Ce furent en effet de véritables besoins pour les peuples civilisés, — — — que de fixer et de consacrer dans un langage sensible, *les opinions morales* et les sentimens religieux." — Bei einem so nüchternen Bewußtseyn des nützlichen Zweckes, als derselbe gleich darauf andeutet (C'est ainsi que l'on peut donner à l'imitation des beaux arts un but aussi utile pour eux que pour la société), möchte schwerlich, wenn auch nur das mäßigst Erfreuliche geleistet werden können.

Dieses letzte setzt ein Denken in Begriffen voraus, welches ich schon durch obige Erklärung von der Kunst ausgeschlossen. Allein die künstlerische Auffassung sittlicher Verhältnisse ist voraussetzlich ohne alle Pedanterey, nach den inneren Forderungen, oder nach der äußeren Stellung des Talentes bald ernst, bald heiter, und gleich fähig, die Tiefen alles Daseyns zu durchmessen, als, auf der Oberfläche weilend, Zufälliges hervorzuheben und menschliche Gebrechlichkeiten zu necken.

Niedriger freylich, doch an sich selbst noch immer wichtig genug, ist eine zweite Richtung der Kunstfähigkeit, welche nach den Erfahrungen der alten, wie der neuern Kunstgeschichte, jederzeit die Nachblüthe großer Kunstepochen zu seyn pflegt. Ich bezeichne hier die Darstellungen solcher Dinge, welche ohne jederzeit an sich selbst sittliche, oder gar übersinnliche zu seyn, dennoch entweder die sinnliche Empfindung, oder auch das Verlangen nach Erkenntniß befriedigen. Diese Richtung der Kunst scheint allerdings weniger, als jene höhere, auf Güte des Gemüthes und eingeborener Tiefe des Geistes zu beruhen; doch setzt sie unter allen Umständen Lebendigkeit der Empfindung und Schärfe der Wahrnehmung voraus. Indeß ist es mißlich, solche Entgegenstellungen (gleich denen, welche die verschiedenen Schulen der Kunst bald von der Idee, bald von der Natur ausgehen lassen *), das heißt, wenn ich sie recht verstehe, bald von einer angeborenen Fähigkeit, oder erworbenen Spannung des Geistes, bald von der Gewalt des Eindrucks äußerer Dinge) durch alle Fälle hindurch zu führen. Denn genau genommen sind beide Richtungen nothwendig in

*) S. Wagener und Schelling, über die Aegineten. Andere minder bedeutende Schriftsteller.

jedem einzelnen Künstler gemeinschaftlich vorhanden, und die bemerkten Abweichungen der Schulen werden eigentlich nur durch ein Uebergewicht der einen über die andere hervorgebracht, welches immer vorübergehend und oftmals bloß scheinbar vorhanden ist.

Denn gewiß entspringt die Kunstfähigkeit, wie hoch oder niedrig die Richtung sey, welche sie nimmt, doch unter allen Umständen aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseyns *), in welche einzugehn ich scheue, wie es denn ohnehin die Kunstbetrachtung nicht wesentlich fördern dürfte. Wollten wir überhaupt der Darstellung jedes einzelnen Zweiges menschlicher Kenntnisse jederzeit ein System der Weltweisheit voranstellen, so dürften viele Schriften künftig, was doch Niemand begehrt, etwa beginnen müssen, wie die Jahrbücher des Mittelalters. Solches ist nun freylich auch in den Kunstlehren kein allgemeiner Gebrauch; doch liebt man darin einige Andeutungen einer höheren Weisheit fallen zu lassen, und verhüllt sich mindestens in der Allgemeinheit des Wörtchens Idee, dessen schwankender, sinnlich geistiger Sinn allerdings jeder wilden Behauptung eine Ausflucht offen läßt, mithin aller Unentschiedenheit oder Undeutlichkeit willkommen ist. Sollte ich nun diesen Gemeinplatz der neueren Aesthetik mehr, als gewöhnlich vermeiden, oder da, wo einzig von der äußeren Entfaltung der Kunst die Rede, ihr geistiges Prinzip, als vorhanden annehmen, und als dermalen nicht zur Sache gehörig, übergehen: so bitte ich, mich deßhalb noch nicht einer

---

*) Schelling, phil. Schriften, Bd. I. S. 384. „Die Kunst entsteht nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, welche wir Begeisterung nennen.“

gewissen Materialität zu bezüchtigen. Dagegen verwahre ich mich, weil es den Bekennern verworrener, unentschiedener Lehren anhängt, da Irrthum zu vermuthen, wo sie den Klang ihrer Stichworte entweder gar nicht, oder doch nur selten vernehmen.

Wir wollen also den Ursprung des Geistes, der in den bildenden Künsten sich ausspricht, mit Ehrfurcht übergehen und uns darauf beschränken, diesen Geist in seiner Thätigkeit und Anwendung zu betrachten, oder die Gesetze zu erforschen, nach welchen die einzelnen Thätigkeiten der allgemeinen Kunstfähigkeit sich bewegen. Nun sind wir oben davon ausgegangen, daß jegliche, die größte wie die geringste Leistung der Kunst, zween Thätigkeiten voraussetze: die Auffassung und die Darstellung. Sollte es uns gelingen, ihren Begriff rein aufzufassen: so werden wir aus solchem gewiß jedes allgemeinere Gesetz der Kunst mit Sicherheit ableiten können.

Auffassung nennt man bisweilen eine bloß leidende Hingebung in den Eindruck äußerer Dinge; Auffassung heißt anderen, und gerade in Bezug auf Dinge der Kunst, eine gewisse Willkührlichkeit in der Aneignung irgend eines, sey es nun sinnlichen, oder geistigen Gegenstandes. Diese Bedeutungen indeß, sowohl das beschränkte Erleiden der ersten, als die unbegrenzte Willkühr der anderen, werden wir nicht wohl voranstellen können, weil wir sie, ohne sie auszuschließen, doch unterordnen müssen. Denn Auffassung ist uns der Inbegriff von jeglichem Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt, welche die Möglichkeit genügender Darstellung durchaus bedingt.

Darstellung dagegen ist uns der Inbegriff aller Thätig-

keiten, durch welche ein solches Selbstangeschauete auch Anderen möglichst klar und erfaßlich mitgetheilt wird.

Unter diesen Thätigkeiten ist die Auffassung einleuchtend die vorangehende und, wenn es nöthig wäre, ihren verhältnißmäßigen Werth zu bestimmen, gewiß auch die wichtigste, da ihre Beschaffenheit jedes tiefere, nachhaltende Interesse der Kunst bedingt. Denn gewiß verleihet kein Vorzug Kunstwerken einen größeren Werth, als Weisheit, Richtigkeit, Kraft oder Anmuth der Auffassung; was sogar solche Kunstgelehrte, welche sich einseitig mit Vortheilen der Darstellung beschäftigen, nicht so unbedingt läugnen, oder läugnen werden. Indeß ist die Darstellung, wenn gleich die untergeordnete und abhängige Thätigkeit, dennoch die unerläßliche Bedingung einer lichten und deutlichen Erscheinung des Aufgefaßten, ja in gewisser Beziehung der einzige Bürge für die Güte oder Schwäche der Auffassung selbst. Da sie demnach sogar aus dem Standpunkt einer denkbaren ganz einseitigen Würdigung der Auffassung betrachtet, jederzeit für das Gesammtergebniß der Kunst von höchster Wichtigkeit ist, so wird es eine bloße Flüchtigkeit seyn, durch welche Einige, bey billiger Ehrfurcht vor den Alterthümern der neueren Kunst, ganz nutzlos in die Paradoxie verwickelt worden: da eine besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Anschauung vorauszusetzen, wo die Fähigkeit der Darstellung kaum hinreichte, eine milde und gütige Gemüthsart, eine schöne Unbefangenheit der Sitte auszudrücken *). Ganz im Gegentheil scheint es, daß Kunstwerke

*) An einer Stelle, wo man sie nicht erwarten sollte, bey Schubert, die Urwelt S. 299. wird diese Meinung schon als historischer Beweis aufgeführt.

einer gewissen Uebereinstimmung beider Thätigkeiten bedürfen, wenn sie überhaupt befriedigen sollen, was doch meist bezweckt wird. So erkläre ich mir die Beyfälligkeit der Incunabeln, sowohl der altgriechischen, als der neuitalienischen Kunstepoche nicht, wie manche Andere, aus einer willkührlich angenommenen Ueberlegenheit ihres Geistes über ganz ausgebildete Künstler derselben Richtung, vielmehr nur daher, daß in jenen Kunstwerken nirgend Spuren eines Verlangens nach solchen Vorstellungen des Geistes sichtbar werden, welche das beschränkte Darstellungsvermögen anfänglicher und kaum zur Hälfte ausgebildeter Kunststufen schon um Vieles übersteigen. Giebt es doch auch im Begriffsleben Gedanken und Vorstellungen, welche das Lallen der Kinder, die treuherzige Einfalt ungebildeter Menschen treffender ausdrückt, als die gewandteste oder gelehrteste Sprache. Wer würde indeß daraus folgern wollen, daß alle Tiefe, alle Erhebung des Geistes eben nur bey den Kindern und in der roheren Menge wohne? In bestimmter Beziehung auf die neuitalienische Kunst dürfte freylich die bewundernswerthe Ausbildung des Begriffes in einem Dante, Petrarca, Boccaz, viele unserer Zeitgenossen in etwas irre geleitet haben. Denn es lag nahe, sich zu denken, daß Künstler, welche von jenen großen Meistern des Begriffes geschätzt wurden, ihnen auch nicht sogar fern gestanden. Indeß erhellt das Verhältniß Dante's zu den Malern des vierzehnten Jahrhunderts aus ihren zahlreichen Nachbildungen seines Gedichtes; dieselben Künstler, denen das treuherzige, innige, zartsinnige Familienleben der Patriarchen, oder die Jugendgeschichte des Heilands, oder Aehnliches ganz unübertrefflich gelang, scheiterten ohne Ausnahme an dem so häufig wieder-

holten

holten Versuche, die kecken Meisterzüge des größten italienischen Dichters in das Gebiet der Kunst hinüberzuziehen.

Wollten wir indeß den Fall setzen, daß jene Harmonie des Wollens und Könnens einem bestimmten Kunstwerke fehle, so würde dessen Eindruck sicher sehr unbehaglich, unbefriedigend und peinlich seyn. Denn es würde ein solches Kunstwerk, welches die Ahnung eines höhern Wollens anregte, ohne eben dasselbe ganz deutlich und anschaulich zu machen, den Beschauer nur etwa tantalisiren, und den Künstler in nicht unbilligen Verdacht bringen, es habe ihm doch an dem rechten Ernst, an der Fähigkeit einer straffen und dauernden Anstrengung gefehlt, welche nun einmal zum Manne gehört und wesentlich mitwirkt, sein Werk zu empfehlen. Eben deßhalb bin ich geneigt, Fälle obiger Art, wenn nicht für unmöglich, doch wenigstens für unwahrscheinlich zu halten. Ich kann mich schwerlich davon überzeugen, daß ein edler mit der Fähigkeit der Auffassung hoher Dinge begabter Geist nicht auch den Drang, ja selbst die Kraft fühlen sollte, seine Darstellung in gleichem Maße durchzubilden, wenigstens scheinen Leonardo, Michelangelo der Maler, und sogar Raphael nur deßhalb über die, obwohl schon gesteigerte, doch immer noch unbehülfliche, Darstellung ihrer Vorgänger so rasch und kraftvoll hinauszugehen, weil solche ihrem mächtigen Geiste nimmer genügen konnte.

Dagegen sind Vorzüge der bloßen Darstellung, entkleidet, wenn nicht von allem, doch wenigstens von einem gleichmäßigen Verdienste der geistigen Auffassung, allerdings eine nicht ungewöhnliche, ich möchte sagen, selbst eine willkommenere Erscheinung, als nackte Vorzüge der Auffassung seyn dürften,

wenn sie überhaupt ohne eine angemessene Darstellung von Anderen entdeckt werden könnten. Denn der Eindruck eines edlen, unter dem Drucke äußerer Umstände verkommenden, Geistes ist nothwendig niederschlagend; dem schönen Gewande aber, ob es wohl einen Unwürdigen bekleide, gönnen wir gern einen, wenn auch nur vorübergehenden Blick. Nicht selten indeß zeigen die Vorzüge der reinen Darstellung eine andere und ernstere Seite, da sie auch wohl, gleich den Leistungen der emsigen und in ihren Studien des Objektiven gleichsam verlorenen deutsch-italienischen Vorläufer Raphaels alle Vortheile der Kunst wesentlich fördern und also höheren Bestrebungen den Weg bahnen. Ich beziehe mich hier, wie sich's versteht, nicht etwa auf leere Fertigkeiten der Hand, oder, wie die neueren Italiener sagen, auf einen Fortschritt von schmaler zu breiter Manier *), vielmehr einzig auf gediegene, sich ihrer selbst deutlich bewußte Darstellung.

Verfolgen wir nun, nach dieser allgemeinsten Vergleichung und Würdigung beide Thätigkeiten mehr in das Einzelne ihrer besonderen Beziehungen und Wirkungen. Ueber die Auffassung wird freylich, da sie ganz intensiver Beschaffenheit ist, nur Weniges und Allgemeines zu sagen seyn. Allein die Darstellung, welche ihrem Wesen nach mehr in die Breite geht, dürfte eine lange Reihe vereinzelter Bemerkungen herbeyführen, bey denen der Leser ausharren wolle.

Da die Kunst überhaupt wohl eine eigenthümliche Wendung und Beziehung, doch keineswegs, wie Manche anzunehmen geneigt sind, eine ganz eigene und ausgeschiedene Gegend

---

*) Allargare la maniera — gewöhnlich bey Lanzi, storia pitt. und in a. ital. Kschr.

des Geistes ist, so wird die Auffassung, an und für sich und ohne Rückblick auf ihren Gegenstand betrachtet, nach denselben Gesetzen sich bewegen, in ihrer Werthbestimmung demselben Maße unterliegen, als jede andere gleich freye Thätigkeit des Geistes. Also wird dasselbe, so in vielen andern Verhältnissen unser Urtheil über den Werth, oder Unwerth menschlicher Leistungen bestimmt, uns auch da leiten müssen, wo bey Kunstwerken über das Verdienst, oder Unverdienst der Auffassung zu entscheiden ist. Kraft, Nachdruck, Schwung, oder Güte und Milde, oder auch Scharfsinnigkeit und deutliches Bewußtseyn des eignen Wollens werden, wie überhaupt im Leben, so auch in der Kunst einen begründeten Anspruch auf Billigung besitzen. Mit Ungrund daher und nach irrigen Voraussetzungen ward jüngst von der abscheidenden Kunstlehre der aufstrebenden vorgeworfen, daß sie auf sittlichen Ernst und innere Belebung des Gemüthes unnöthiger Weise Gewicht lege. In einem solchen Streben, welches leichter auszusprechen, als zu bethätigen ist, sollten wir unsere Zeitgenossen nur zu bestärken suchen. Denn nicht hierin, sondern, wenn überhaupt, nur in den Ansichten der Darstellung scheint die neueste Kunstlehre Irrthümer zu enthalten, welche, wenn man sie nur in der Nähe besehen wollte, eine bloße Uebersetzung derselben Meinungen sind, welche schon einmal eine Uebertragung erfahren, als sie aus der Kunstlehre der Manieristen in die klassisch gestimmte der Schönheitslehrer überging.

So allgemeine Begriffe indeß, als oben zur Andeutung genügen mochten, werden in der Anwendung auf das mannichfaltigste bald sich feiner ausspalten, bald wiederum sich einigen und verschmelzen wollen. Denn die künstlerische Auffassung ist, eben wie das menschliche Naturell überhaupt,

nothwendig eigenthümlich und selbst innerhalb der Grenzen des Tüchtigen, Guten und Richtigen noch immer ausnehmend mannichfaltig. Doch darf bei so umfassender und billiger Ansicht nicht übersehen werden, daß die niedrigsten Stufen des Lobenswerthen: genügsame Behaglichkeit beym Geringen und ironische Auffassung des Gemeinen und Schlechten, das unbedingt Verwerfliche der Lässigkeit des eignen Geistes und der Verkehrtheit des eignen Sinnes schon unmittelbar begrenzen.

Betrachten wir aber die Auffassung in Bezug auf ihren Gegenstand, so wird sich ergeben, daß sie, aus diesem Gesichtspunkt angesehen, einzig nach dem Maaße ihrer Treue und Strenge zu würdigen ist. Allerdings werde ich zugeben müssen, daß im Uebrigen achtungswerthe Künstler doch, vermöge ihrer eigenthümlichen Sinnesart, oder äußeren Stellung, unfähig seyn können, bestimmte Aufgaben mit Treue und Richtigkeit aufzufassen. Doch scheint es einzuleuchten, daß die Verdienste eines Künstlers, der seinen Gegenstand aus Unfähigkeit oder Lässigkeit schief auffaßt, in allem Anderen, nur nicht in der Auffassung des Gegenstandes begründet seyn können; demnach wird durch solche Ausnahmefälle der Grundsatz weder aufgehoben, noch abgeändert: daß der Künstler bemüht seyn müsse, in das Wesen seines Gegenstandes — oder sagen wir einmal seiner Aufgabe — jedesmal so tief einzudringen, als ihm nach seiner eigenthümlichen Sinnesart irgend möglich ist. Und wirklich zeigen häufige Beyspiele, daß hierin schon die bloße Redlichkeit des Strebens sich unmittelbar belohnt. Denn vergleichen wir etwa die kirchlichen Darstellungen der älteren deutschen Maler, deren Sinn und Fähigkeit im ganzen beschränkt war, mit ähnlichen des Rubens, der in so vielen Beziehungen jenen überlegen ist, so werden wir gewiß, wenn

wir anders nur auf den Gegenstand sehen, uns leichter mit der treuen und innigen Auffassung der erstern aussöhnen können, als mit der theils phantastischen, theils frostigen des Anderen.

Die Verdienste also, welche in der Auffassung sich offenbaren können, fließen theils aus einer durchhin glücklichen Beschaffenheit, oder Stimmung des Geistes, in dem sie vorgeht, theils aber auch aus der Treue und Gewissenhaftigkeit des Eingehens in gegebene Gegenstände. Aber gegebene nenne ich nicht bloß solche Gegenstände, welche durch menschlichen Gebrauch und geschichtliches Herkommen irgend eine übereinkömmliche Gestaltung erhalten, vielmehr auch solche, welche, wie immer ihre Wahl in der Willkühr des Künstlers liege, doch an sich selbst aus einer inneren Nothwendigkeit stätig und unveränderlich sind. Denn so wenig als ein Sophist uns jemals überzeugen wird, etwa daß Gutes böse sey, oder umgekehrt; eben so wenig vermag der Künstler, ohne Anstoß zu geben, unvereinbare Vorstellungen zu verschmelzen, oder unveränderliche Naturverhältnisse zu verrücken; wann es nicht etwa bloßen Scherz gilt, wie in den Masken und Karikaturen aller Art; oder wann nicht etwa der Gegenstand untergeordnet, der eigentliche Zweck Verzierung ist, wie in der Arabeske und Aehnlichem *).

---

*) Ich übergehe, was die Kunst im Dienste der Ueppigkeit durch Verknüpfung des Entgegengesetzten (durch monströs Reizendes) leisten und gewähren kann. Denn ich bin ungewiß, ob die Kunst, wo sie vergänglicher Sittenverwilderung schmeichelt, überhaupt noch der Betrachtung werth ist; gewiß wenigstens nahm Winkelmann in seiner Analyse antiker Kunstformen eben diese Ausweichung viel zu ernstlich.

Daß die künstlerische Auffassung in diesem Sinne gebunden sey, werden freylich solche mir nicht zugeben wollen, welche — wie aus tiefen Träumen Erwachende eine Weile hindurch gegen sie Umgebendes wie verblendet sind — noch immer den Wahn nicht abstreifen können, daß der Künstler vermöge, ja daß ihm obliege, sich seine eigene Welt zu erschaffen, und diese in seinen eigenen selbst erbildeten Formen darzustellen.

Wir wollen nicht darüber streiten, ob die Kunst, wie Einige behaupten, gleichsam eine Welt außer der Welt erschaffe, oder ob sie vielmehr nur, gleich anderen Geistesthätigkeiten, sowohl allgemeine Wahrheiten, als besonderes Wahre auf ihre Weise entdecke, erkenne und Anderen verdeutliche. Denn es wird für die Kunstübung ohne Belang seyn, auf welche Weise man sich gefalle, ihren Ursprung abzuleiten, oder die Ergebnisse ihrer Wirksamkeit zu erklären, da sie bekanntlich nicht etwa aus irgend einem Systeme der Weltweisheit, sondern ganz aus sich selbst entstanden ist. Indeß ist es von größerem, ja von höchstem Einfluß auf die Ausübung der Kunst, ob die Beschaffenheit der Formen, in denen sie darstellt, falsch oder richtig erklärt werde; ob man diese Formen, wie es geschehen, als willkührliche und selbsterbildete betrachte, oder vielmehr als gegebene, nothwendige, mithin als solche, welche unter allen Umständen müssen erlernt und erworben werden. Denn es ist hier nicht, wie in der früheren Beziehung, wo der Genius, wie man auch seine Entstehung und Beschaffenheit erkläre, doch immer unverändert derselbe bleibt; vielmehr geht die Ansicht, welche man in Bezug auf die Formen der Darstellung gefaßt, schon unmittelbar in die praktische Kunstlehre über, wirkt also unumgänglich auf die Kunst-

übung selbst ein, der sie, wie es einleuchtet, nach Maßgabe ihrer Richtigkeit nützen, oder schaden muß. Es wird demnach auch nach so Vielem, was über die Kunst gedacht und geschrieben worden, noch immer ersprießlich seyn, die Abkunft und Beschaffenheit der darstellenden Kunstformen von Neuem in Frage zu bringen; eine Untersuchung, die wir ohnehin, bey nachstehender Betrachtung der Darstellung, nicht wohl umgehen könnten.

In Kunstwerken nenne ich darstellende Formen solche, welche bestimmte, sey es gegebene, oder willkührlich erwählte Kunstaufgaben bezeichnen, ausdrücken, oder Anderen vor den Sinn bringen. Von diesen unterscheide ich viele Förmlichkeiten ganz anderer Art, welche die Darstellung, ohne ihr anzugehören, als Außenwerke zu begleiten pflegen. Denn Vieles, was in Kunstwerken zur Versinnlichung der eigentlichen Kunstaufgabe auf keine Weise behülflich ist, wird bald durch Forderungen des Stoffes herbeygeführt, in welchem der Bildner seine Formen bildet, der Maler sie wenigstens erscheinen macht, bald auch durch ein Bedürfniß harmonischer Füllung des Raumes, dessen nähere Beleuchtung wir hier jetzt noch aussetzen wollen, bis wir uns über die Abkunft und wahre Beschaffenheit der eigentlich darstellenden Formen werden verständigt haben.

Neigte die moderne Bildung nicht durchhin zu einer gewissen Abtödtung des äußeren Sinnes, wäre es den Gelehrten, welche sich mit der Kunst beschäftigen, nur halbhin aufgegangen, daß schon die Natur durch ihre Gestalten Alles, was die Kunst irgend bestrebt und leistet, bald entfernt anregt, bald unübertrefflich ausdrückt: so würden wir, vornehmlich bey so ernstlicher Beschäftigung mit den Alterthümern der

griechischen Kunst, wohl schon längst dahin gelangt seyn, die ausdrückenden oder darstellenden Formen der Kunst ohne einige Beschränkung für in der Natur gegebene, oder natürliche zu halten. Denn abgesehn von einigen Versuchen *) der jüngsten Zeit, den Begriff der Kunst von neuem mit dem Begriffe der Bilderschrift zu vermengen, leuchtet es den Meisten ein, daß jede Bezeichnung von Begriffen und Gedanken des Verstandes durch willkührlich gewählte, nur durch Verabredung verständliche Bilder, daß die Hieroglyphe, oder wie man sonst die bildnerisch-malerischen Versuche der alten Völker benennen will, noch lange nicht eigentliche Kunst sey. Obwohl man zugeben muß, daß die Kunst durch die Hieroglyphe technisch vorgebildet; sogar in einzelnen Anwandlungen durch sich selbst verständlicher Darstellung, deren Beyspiele bey Gau **) vor-

*) Lange hatte ich vergebens gestrebt, mir zu verdeutlichen, was denn eigentlich nach dem Sprachgebrauche der romantischen Kunstrichtung unter symbolischer Darstellung verstanden werde. Im weitesten Sinne wäre ja alle Darstellung der Kunst und nicht bloß die Darstellung bestimmter Schulen symbolisch zu nennen, wenn es überhaupt das Verständniß fördern könnte, hier ein Wort zu gebrauchen, dessen Grundbild den Wenigsten sinnlich ist. Wenn irgend ein Purist versuchen wollte, nach der Analogie für symbolische, kerbholzmäßige D a r s t e l l u n g zu sagen, so dürfte diese nackte Sächlichkeit nicht denselben Reiz haben, als der dunkle vielfach übertragene Sinn des Wortes Symbol. — Wenn wir indeß einen Aufsatz im Kunstblatte (1821. No. 45. f.) als das Organ der Ansichten einer Mehrheit von Künstlern und Kunstgelehrten betrachten dürften, so würde aus diesem hervorgehen, daß symbolische Darstellung vielen Neueren etwa so viel heißt, als Andeutung von Begriffen durch willkührlich gebildete, nur durch Verabredung verständliche Zeichen.

**) Denkmäler rc. Vgl. die Untersuchungen und Beobachtungen anderer Reisenden in Ober-Aegypten und Nubien.

kommen, gleichsam vorbedeutet worden, so wird doch von den meisten Gelehrten angenommen, daß die Griechen die wahre Kunst zuerst aufgefunden, und mit der größten Frische des Geistes die neue Erfindung sogleich einer bis jetzt unerreichten Vollkommenheit entgegen geführt. Doch, wenn ich nicht irre, fehlt es ihnen durchhin an einer deutlichen Einsicht in Solches, was diese von ihnen als die einzig wahre anerkannte Kunst der Griechen eben zur Kunst macht und von der Bildschrift unterscheidet *).

Offenbar liegt dieses Unterscheidende nicht in jenem Antheil willkührlicher Begriffsbezeichnung, welcher, wie zart er immer dem eigentlich Künstlerischen angelegt sey **), doch in

---

*) S. bey Herder (zerstreute Blätter, Gotha 1792. S. 240.) die Entwickelung der Hindernisse einer völligen Ausbildung der indischen Kunst, wo der Umstand, daß ihre Götter aus symbolischen Begriffen entsprungen waren, nur als ein Hinderniß schöner Erscheinung, nicht als ein die Darstellung ausschließender aufgefaßt wird. Auch in Heinr. Meyers Gesch. der bild. Künste bey den Griechen, welche durch den gebildeten Kunstsinn und die Beobachtungsgabe dieses Kunstgelehrten so bemerkenswerth ist, wird in der Vorrede die Beschäftigung mit allen vor- und außergriechischen Kunstbestrebungen nur darum abgelehnt, weil es darin an Schönheit, Anmuth und reinem Geschmacke fehle, in welcher Beziehung eben dort sogar den Incunabeln griechischer Kunst vor ägypt. und anderen der Vorzug gegeben wird, welches letzte partheylich ist, oder doch mir zu seyn scheint; wenn anders die Bemerkung: daß der hohe edle Geist, welcher selbst aus den uralten und rohen Arbeiten der Griechen unser Gemüth anspricht und erhebt, in jenen nicht wohne, nicht etwa die minder deutliche Wahrnehmung einer entschiedeneren Richtung der ältesten Griechen auf eigentliche Darstellung in sich einschließen sollte.

**) Eine besonders lichte Darstellung des Verhältnisses der Allegorie zur griechischen Malerey findet sich bey Tölken, a. a. O.

der griechischen Kunst ihren Ursprung aus der Schriftbildnerey der ältesten Zeiten beurkundet; also liegt es nur in solchem, was unmittelbar durch die Anschauung dem Geiste einleuchtet. Der näheren Bestimmung des Grundes dieser von Erklärungen unabhängigen Erfaßlichkeit setzten sich indeß tief eingewurzelte Vorurtheile entgegen, welche, so dunkel und verworren ihr Ursprung ist, doch, von vortrefflichen Geistern scheinbar begründet, während des letzten Menschenalters an Muth und Hartnäckigkeit noch um Vieles zugenommen. Denn es ist eben nur die traditionelle, nirgend erwiesene Voraussetzung einer dem Künstler angeborenen Kraft, sich eigene Formen der Darstellung zu erschaffen, welche über die Thatsache verblendete und noch immer verblendet: daß die Griechen (entweder weil durch die Erfindung und Ausbildung der Buchstabenschrift die Gestalt des dürren Begriffsdienstes schon entbunden worden, oder auch, weil die Natur sich gefallen, in ihnen selbst, wie noch die Trümmer des Volkes beweisen, die Gestalt in höherem Maße zu beseelen) zuerst die innere, nothwendige, gegebene Bedeutsamkeit entdeckten, welche, wenn wir nur sehen wollten, über alle Gebilde der Natur verbreitet ist. Auf dieser allgemeinsten Bedingung aller bildenden Kunst beruhet jene unmittelbare Verständlichkeit griechischer Kunstgebilde, welche wir täglich bewundern, ohne jederzeit deren wahren Grund uns einzuräumen. Denn man geht wohl, um ihn nur läugnen zu dürfen, so weit, historische Unwahrheiten zu behaupten, wie diese, daß die Aegypter, welche weltkundig nur die allgemeinsten Züge der menschlichen Gestalt erfaßt, und selbst diese meist höchst willkührlich verwendet haben, doch der Naturgestaltung näher geblieben, als die Griechen, deren Kenntniß der Naturformen, deren Gefühl für deren zarteste Uebergänge,

wie ihre Bildwerke unwidersprechlich an den Tag legen, von keiner späteren Leistung jemals übertroffen worden. In ähnlicher Absicht behauptete Herder, daß die alten Griechen keine eigentliche Bildnisse gemacht, Lessing wenigstens, daß sie solche nach allgemeinen Schönheitsbegriffen abgeändert haben *).

Unbelohnend wäre es freylich, den Blinden und Verblendeten begreiflich zu machen, daß die griechische Kunst eben nur der scharfsinnigsten Wahrnehmung bedeutsamer Züge der Naturgestalt ihre unvergleichlich lichte, ansprechende Darstellung verdanke. Wer indeß die Fähigkeit besitzt, ihre Kunstwerke zu sehen, wer so viel Unbefangenheit sich erhalten, die Aeußerungen alter Schriftsteller über Dinge der Kunst nicht nach vorgefaßter Meinung **), sondern nach den Umständen und aus der Verbindung zu erklären, wird leicht mir einräumen, daß die einen durchaus natürliche sind, und daß die anderen unzweydeutig darlegen, daß man im Alterthume den selbstständigen Werth der darstellenden Formen, so oft man solche für sich betrachtete, immer nur nach dem Maße ihrer Natürlichkeit bestimmte ***). Allerdings wollten die Griechen die

---

*) Auch Winckelmann K. G. neue Ausg. Bd. IV. S. 131.

**) So ist es eine willkührliche Auslegung, wenn Lessing annimmt, daß Widerwille gegen Bildnisse die Griechen bestimmt habe, nur dem dreymaligen olympischen Sieger ikonische Bildsäulen zu setzen. Weshalb denn wäre eben der dreyfach Geehrte durch eine minder erfreuliche, oder widrigere Kunstform ausgezeichnet worden?

***) S. Cicero Brut. 18. — Böttiger, Archäol. der Mal. S. 2. „Aus dem Gelungenen der Nachahmung erklärten auch die Alten jeden Kunstgenuß ꝛc.“ Doch scheint dieser Gelehrte hierin eine Verwandtschaft mit den Ansichten des Batteux zu vermuthen, welche nicht unbedingt einzuräumen ist. Die Wünsche der

Aufgabe, welcher Art sie seyn mochte, deutlich ausgedrückt, oder dargestellt sehen; ihnen, wie selbst den roheren Römern, kam es wirklich darauf an, die Idee der Aufgabe, mit der sie es meist ganz ernstlich meinten, durch entsprechende Formen dargestellt zu sehen, weßhalb sie Recht hatten, zu zürnen, wenn sie statt eines Gottes, oder Helden, das Bildniß einer trivialen Person erhielten, deren Formen vielleicht, auch abgesehen von den ihrer Persönlichkeit anklebenden Nebenvorstellungen, in jeder Beziehung der Aufgabe widersprachen. Folgt aber daraus, daß sie ihre Götter und Heroen, gegen alle Geschichte, in unmenschlichen und unnatürlichen Formen erblicken wollen? Gewiß konnte dieses, wenn jemals, doch nur in den ältesten Zeiten und an solchen Orten, unter solchen Verhältnissen statt finden, wo — wie es nicht unerhört in der griechischen Kunstgeschichte — nicht sowohl Darstellung und eigentliche Kunst, als vielmehr willkührliche Bezeichnung verborgener Begriffe bezweckt wurde, deren Erörterung der historischen, nicht der ästhetischen Archäologie anheimfällt. Wenn aber der Kunst unkundige Griechen bey Darstellungen in sich abgeschlossener Vorstellungen des Geistes noch zweifeln

---

holländisch-französischen Kunstgelehrten beschränkten sich auf die Gaukeley des Erscheinens an sich selbst; die Alten aber, wenigstens die besten, betrachteten den vollen Besitz der Naturformen als die Bedingung genügender Darstellung. Vergl. Winckelmann und sein Jahrh. S. 281. — Das illusorische Kunstbestreben bedarf vieler Züge der Natur, vieler Umstände der Erscheinung, welche in den meisten Fällen zur eigentlichen Darstellung unwesentlich sind; und umgekehrt wird es andere Züge der Naturgestalt übergehen dürfen, welche in bestimmten Fällen die Darstellung höchlich unterstützen. Also steht der darstellende Künstler zur Natur nicht ganz in demselben Verhältniß, als der bloß sinnlich illudirende.

konnten, ob der Künstler wohl unter den ihn körperlich umgebenden Gestalten der Natur, für jene ein vollendetes Vorbild gefunden: so führt eine solche naive Aeußerung, weit entfernt für die Willkührlichkeit der griechischen Kunstformen zu zeugen, vielmehr auf die Vermuthung, daß dem Griechen der schönsten Zeit, welcher das äußere Treiben seiner Künstler noch vor Augen hatte, sie unablässig umherschauen, nachbilden, forschen sah, die ganze Kunst wohl einmal als bloßer Wetteifer mit der Natur, als bloße Nachahmung ihrer einzelnen Gebilde erschien. Wir indeß haben uns oben daran erinnert, daß eben vermöge jener gegebenen Bedeutsamkeit der Naturformen, deren unumgängliche Erforschung und Aneignung nicht selten der Kunst Unkundige weiter hinausliegende Zwecke der Künstler übersehen macht, vieles Große, in gewisser Beziehung selbst das Höchste, was überall im menschlichen Geiste gedeihet und reift, auch künstlerisch sowohl zu erfassen, als darzustellen ist *).

Allerdings sind schon bey den Griechen, unmittelbar nach

---

*) Vergl. zwey englische Monographieen, die eine, über die Gestalt und Lage des Ilissus, die andere, Vergleichung des altgriechischen Pferdekopfes, im brittischen Museum, mit einem der venezianischen. Titel und Verf. vermag ich nicht umständlich anzugeben. Als ich sie vor etwa vier Jahren zu Florenz auf der Magliabecch. Bibliothek fand und las, glaubte ich, so ausgezeichnete Arbeiten würden in Deutschland überall zu finden, oder doch aus England zu erhalten seyn. Beides ist mir fehlgeschlagen, woher ich schließe, daß sie nicht in den Handel gekommen, und nur als Geschenk vertheilt worden sind. — Aufmerksame Beachtung und gründliche Untersuchung von Werken der besten und schönsten Schule antiker Bildnerey leitete ihren Verf., in Bezug auf die Art und Abkunft der darstellenden Kunstformen, ungefähr auf dieselbe Ansicht, welche ich oben zu begründen versucht.

der schönsten Blüthe ihres Geisteslebens zween obwohl entgegengesetzte, doch gleichmäßig irrige Kunstansichten aufgekommen. Die eine, welche nach den Andeutungen in der Compilation des älteren Plinius gewiß sehr weit verbreitet war, verlor über jene Gaukeley der sinnlichen Wahrscheinlichkeit, welche allerdings ein ergötzliches Spiel der Meisterschaft ist, wohl nicht selten höhere Zwecke der Kunst aus den Augen; obwohl schwerlich in dem Maße, als einige Theorieen der letzten Jahrhunderte. Die andere erhielt sich ebenfalls auf der Oberfläche, indem sie der eitlen Selbsttäuschung sich hingab, daß organische Formen, durch, wenn auch damals noch sehr bedingte, doch immer schon willkührliche Abänderungen verschönt werden können; daß die Natur, daß die Anordnungen des Schöpfers einer Nachbesserung durch menschlichen Witz bedürfen. Die erste dieser Ansichten, welche mit den hochgespannten Voraussetzungen unserer ästhetischen Archäologen so wenig übereinstimmt, wird von diesen meist übersehen oder doch zu früh beseitigt *). Aus der anderen indeß, welche sicher den modernen Kunstgelehrten willkommen ist, dürfen wir auf keine Weise auf die Ansichten der älteren und besten Künstler zurückschließen. Denn sie gehört der Zeit an, da der

---

*) Eine umfassende Zusammenstellung dahinaus zielender Stellen alter Schriftsteller wäre der Gelehrsamkeit und des Fleißes eines Böttiger werth. Möchte dieser treffliche Gelehrte der Kunst zum Frommen auch diese, so höchst verdienstliche Arbeit auf sich nehmen, die Stellen, aus denen theils die philosophische, theils die populäre Kunstansicht der Alten hervorgeht, nicht, wie gewöhnlich, zur Bestärkung moderner Meinungen, sondern nur eben der alten willen, mit Hindeutung auf den jedesmaligen Standpunkt des Autors, oder seiner redend Eingeführten nach Zeit und Gegenstand zu ordnen und zu vereinigen.

Sinn und die Wünsche gewaltiger Herrscher die griechische Kunst von lieblicher Unbefangenheit und schauerlicher Tiefe zum äußeren Glanze, zur Wirkung hinüberlenkte. Und hierin werden wir nicht, wie Manche, einen Fortschritt wahrzunehmen glauben, vielmehr nur bewundern können, daß unbewußte Fortpflanzung des Alten, oder Ehrfurcht vor den Werken ihrer nächsten Vorgänger, die Künstler, welche so verderblichen Ansichten sich hingegeben, doch in der Hauptsache noch lange beym Rechten erhalten und, bis zum gänzlichen Versiegen, die alte Kunst vor jener grenzenlosen Verirrung in Manieren bewahrt hat, welche den neuesten Jahrhunderten vorbehalten blieb.

Allein auch die neuere Kunst ward keinesweges gleichsam todt geboren, und befolgte daher von ihrem ersten Aufstreben bis auf ihren höchsten Gipfel noch immer die Ansicht des Alterthumes: daß alle darstellenden Formen der Kunst, als in der Natur gegebene, vom Künstler erlernt und erworben, nicht etwa willkührlich erdacht und erbildet werden müssen. Wenn wir nur im Gesicht behalten, daß die Kunst auf ihren früheren Stufen sich mit den allgemeinsten Zügen der Natur begnügt, theils weil es so zur Darstellung *ihrer* Aufgaben genügt, theils weil sie noch weit von dem Wunsche, oder Vermögen entfernt ist, illusorische Wirkungen hervorzubringen; so werden wir schon in Cimabue's mächtiger Jungfrau, vornehmlich in dem Kinde und in den Engeln, oder auch in anderen Werken dieser Zeit wahrnehmen können, daß man in eben dem Maße, als man weiter gedacht und weiter hinausgestrebt, auch der Natur sich angenähert, ihr Feinheiten und Bezeichnungen abgewonnen hatte, welche den nächst vorangehenden, stumpfsinnigeren Künstlern noch durchaus fremd

waren. Die Zeitgenossen Giotto's, des berühmten Florentiners, der wenigstens in der Bewegung der Figuren, und in der Freyheit der Erfindung noch weiter vorgeschritten war, glaubten, da auf so frühen Kunststufen auch der Beschauer mehr Phantasie und Wärme hinzubringt, in seinen Werken das Leben, oder wenigstens die Lebendigkeit selbst zu erblicken *). Diese war das Maß, nach welchem der Werth der Kunstform schon damals bestimmt wurde, wie es vollends aus Ghiberti's Schrift hervorgeht, welcher in seinen Nachrichten über die Werke des Giotto und Anderer Alles, was er in Bezug auf die Darstellung lobt und billigt, mit der Naturgestalt und mit den Werken der antiken Bildner vergleicht, welche ihm nach einem richtigen Gefühle völlig übereinzustimmen scheinen **). Im funfzehnten Jahrhunderte stieg nun gar die Begier, sich bedeutende und schöne Naturformen anzueignen, eben bey den beachtenswerthesten Malern so hoch, daß nicht selten, wie bey Domenico Ghirlandajo die eigentlichen Gegenstände ihrer Darstellung sich ihrem Blicke entrückten, was

*) Gio. Boccaccio, Dec. gior. 6. n. 5. von Giotto: — „niuna cosa dà la Natura madre de tutte le cose — che egli con lo stile e con la penna, o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile anzi déssa paresse; u. s. f." — Villani, Gio, stor. Fior. lib. XI. (ed. Torrent. Flor. 1554. p. 30.) ad. a. 1334. — „Giotto —, il più sovrano maestro stato in dipintura, che si trovasse al suo tempo, e quegli, *che più trasse ogni figura ed atti al naturale.*"

**) Lor. Ghiberti, trattato di scultura e pittura; Magliabecch. classe XVII. palch. 1. No. 33. p. 7. a tergo — Giotto — arecò *l'arte naturalè* con esso non uscendo dalle misure — und p. 9. a tergo, von einem deutschen Bildner, „perfetto — al pari degli statuarj antichi Greci." —

was indeß der Kunst im Ganzen betrachtet nicht eben Nachtheil gebracht. Wie dann Lionardo, wie Michelangelo in den geheimsten Werkstätten der Natur umhergewühlt und geforscht, wie liebevoll Raphael sich der Naturfülle hingegeben, lehren sowohl die größeren Werke dieser Meister, als vornehmlich ihre Studienbücher und Handzeichnungen, wie es denn auch die Angaben ihrer Zeitgenossen bestätigen. Also werden wir in einer viel neueren Epoche die Entstehung des Irrthumes aufsuchen müssen: daß der Künstler, nicht zufrieden, den eigenen Sinn, wie tief, oder flach, wie hoch, oder niedrig er ihm gewährt sey, in den Formen der Natur auszuprägen, vielmehr auch seine eigenen Formen sich erbilden könne und sogar, wie man hie und da unbedingt fordert, sie erbilden solle.

Es ist mir bisher nicht gelungen, die moderne Meinung, daß Formen der Darstellung denkbar, und möglich und wünschenswerth seyen, welche der künstlerischen Erfindung durchaus angehören, weiter zurück zu verfolgen, als bis zu einem naiven und liebenswerthen Briefe Raphaels, der so häufig benutzt worden, daß ich ihn als bekannt voraussetzen darf. Künstler sind nun freylich nach ihren Werken zu beurtheilen, weniger, oder auch gar nicht, nach Ansichten, Meinungen, Grundsätzen, welche sie in Begriffen aussprechen. Demungeachtet ist ein Wort, welches aus der Feder des größten Künstlers geflossen, schon der Beachtung und Prüfung werth. Nun zeigt sich Raphael in seinen bekannteren Briefen und Gedichten zwar der Gesinnung und dem Streben nach stets seiner selbst werth, doch auf der anderen Seite, was Begriff und Sprache anbelangt, nur wenig ausgebildet; so daß nicht so leicht zu entscheiden ist, wie er es selbst verstanden, wenn er sagte: „Er finde in der Natur keine Gestalt, welche seinem

Wunsche, die schönste Göttin darzustellen, ganz entspreche und strebe daher einer gewissen Idee nach."

Genau betrachtet bezeugen diese Worte, auf der einen Seite nur etwa eine augenblickliche Unzufriedenheit mit den eben vorhandenen Modellen; auf der anderen Seite aber die naive Voraussetzung, daß für jede in sich abgeschlossene Idee unter den abgeschlossenen Gestalten der Natur auch ein vollendetes Gegenbild müsse aufzufinden seyn. Wollten wir indeß annehmen, Raphael habe hier, vielleicht durch Freunde unter den gelehrteren Höflingen zu Rom veranlaßt, eben nur etwas platonisiren wollen, so war Solches für seinen künstlerischen Zweck sicher ohne allen Belang, da es klar ist, daß der fragliche Schulbegriff, in so fern er Grund hat, schon ohne sich dessen bewußt zu werden, bey Künstlern in Wirkung treten muß; dagegen in so fern er etwa falsch ist, ihr Bestreben und Wirken nur durchkreuzen kann. Ueberhaupt dürfte der Künstler mit der Idee des Schulbegriffes nicht wohl auslangen können. Denn die künstlerische Darstellung bedarf, wie es schon einleuchten wird, ganz durchgebildeter Gestalten, kann mithin bey jenen dunklen Erinnerungen der platonischen, oder noch älteren Weisheit auf keine Weise sich beruhigen. Wer aber würde behaupten wollen, daß Raphael nach zwanzigjähriger Hingebung in die liebevollste und emsigste Naturbeschauung eine solche Verstandesgrille ernstlich habe behaupten wollen? Wer würde nicht lieber annehmen, sein Ueberdruß an den Gestalten, so die Natur ihm damals darbot, oder nur darzubieten schien, sey nur ein unmuthiges Wort, dem Müden um so mehr nachzusehen, als er es, wie seine Göttin zeigt, nicht einmal in dem Augenblicke, da er es aussprach, damit so gar genau genommen.

Wie man nun immer die Worte deuten wolle, welche Raphael einmal hingeworfen, ohne sie jemals näher erklärt, noch, in so fern sie eine allgemeine Ungenügsamkeit mit den Gestalten der Natur zu bezeugen scheinen, in seiner Kunstübung ernstlich befolgt zu haben; so wird dennoch darin kein hinreichender Grund entdeckt werden können, ihm das entschiedene Eingehen in einen Irrthum beizumessen, welcher dazumal überhaupt noch nicht an der Zeit war. Er konnte erst um Decennien später Beyfall und Eingang finden, als Eitelkeit und Trägheit unter den Künstlern überhand genommen. Denn in dem gedoppelten Bestreben, durch Seltsamkeit aufzufallen, und den Geist anstrengenden Studien auszuweichen, liegt der eigentliche Grund, sowohl der Entstehung, als wie der schnellen und bereitwilligen Aufnahme der Meinung, daß es dem Künstler gegeben sey, aus sich selbst Formen zu entwickeln, welche die natürlichen an Bedeutsamkeit und Schönheit übertreffen.

Schon in dem späteren Malerleben des Vasari wird auf die Erfindung und Handhabung dessen, was er die schöne moderne Manier benennt, ein Gewicht gelegt, welches errathen läßt, wie sehr man schon damals in der Vorstellung befangen war, daß eine löbliche Darstellung nicht etwa schon aus der Beobachtung und Erforschung des Gegebenen hervorgehe, vielmehr und vornehmlich aus freyer, muthwilliger Erfindung und willkührlicher Gewandtheit *). In der

*) S. bey Georg Vasari (vite de pittori etc. 1568. P. III. p. 813.) die anziehende Erzählung von einem Besuch, den er mit Michelangeolo bey Tizian abgelegt, und die Reflection am Schlusse: — chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte antiche o moderne, non può far bene di pratica da se, nè ajutare le cose, che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfe-

That lobt und billigt dieser Schriftsteller einige Künstler, welche sogar den modern Gesinnten unter den Richtern und Geschichtschreibern der Kunst für Manieristen gelten. Vasari indeß, der bekanntlich in seiner eignen Darstellung die Mitte des Rechten und Falschen, der Gesetzmäßigkeit und Willkühr gehalten, bildet auch in der allgemeinen Ansicht gleichsam nur einen Uebergang. Denn mit deutlichem Bewußtseyn und entschiedenem Wollen ausgerüstet erblicken wir jenen, für die moderne Kunst grundverderblichen Irrthum nicht früher, als in der Zeit, da die vielbesprochene Partheyung der Idealisten und Naturalisten zuerst verlautete *).

Kein Uebel kommt so leicht allein, und kein Extrem entsteht, dem nicht alsobald ein entgegengesetztes gegenüber träte; daher, denke ich, erscheint der falsche Idealbegriff jederzeit in Begleitung eines gleich schiefen Naturbegriffes, so daß wir

---

zione, che da l'arte *fuoni dell' ordine della natura* etc. Also hofften schon die Zeitgenossen des Vasari die Natur in der Form zu überbieten; mit welchem Erfolge wissen die Sachkundigen. — Auch dieses Verhältniß durchschaute Baco (Sermones fideles etc. XLI. de pulchritudine): — „Non quin existimem elegantiorem faciem depingi a pictore posse, quam unquam in vivis fuit; sed hoc ei contingere oportet ex felicitate quadam et casu — non autem *ex regulis artis.*" Ein solches Glück und Gelingen fällt, wenn überhaupt, doch nur denen zu, welche durch (wie Baco andeutet) bedachtlose Hingebung in die Natur mit dieser so ganz eins geworden sind, daß sie, auch unabhängig von einzelnen Vorbildern, doch im Sinn und Geist der Natur gestalten und bilden können.

*) S. die Quellen der modern italien. Kunstgeschichte, welche bey Fiorillo. Gesch. d. z. K., sehr vollständig nachgewiesen sind.— Die Naturalisten erhoben sich allerdings um etwas später; ihre Einseitigkeit wurde durch Ekel an den leeren Zerrbildern der sogenannten Idealisten hervorgerufen.

den einen nicht auflösen und aufheben können, ohne vorher den Anderen berichtigt, oder vertilgt zu haben. Die Parthey-ung aber, welche durch diese irrigen Begriffe hervorgebracht worden, wird an sich selbst nur in so fern der Aufmerksamkeit werth seyn, als sie durch das Beyspiel ihrer Leistungen den Nachtheil bewährt, welcher aus einer falschen Auffassung der Grundbegriffe, deren Berichtigung vielen minder wesentlich bedünken möchte, sogar für die wirkliche Kunstübung entsteht. Ueberhaupt aber mögen der Kunstgeschichte weniger Kundige nicht etwa glauben, daß den Idealisten die Idee, den Naturalisten die Natur so sehr am Herzen gelegen. Ihr Streit drehte sich einzig um Formen der Darstellung, ob diese willkührlich zu ersinnen *), oder vielmehr jedem in der Wirklichkeit sich zufällig darbietenden Gegenstande nachzubilden seyn. Während die eine Parthey der Weisheit der Natur muthwillig Trotz bot, ihre Fülle verschmähte, wollte die andere, die inneren Forderungen bestimmter Kunstaufgaben verachtend und jeglicher Erhebung der Seele entsagend, nur solche Formen nachbilden, welche der Zufall bot, auch wohl muthwilliger Weise eben die, welche der Aufgabe sichtlich widersprachen. Wie nur die Schulbegriffe so platter Richtungen in die Sprache der unläugbar besser gesinnten Künstler, der unläugbar tiefer denkenden Kunstgelehrten der neuesten Zeit haben übergehen können!

Wenden wir uns zunächst zum Grundbegriffe der Naturalisten, so ist es wohl klar, daß der Name der Natur, dieses weiten und allgemeinen Begriffes, nicht ohne Frevel ver-

---

*) Etwas aus der Idea ausmachen, wie Sandrart aus der Kunstsprache der italienischen Maler seiner Zeit übersetzt, ist dem oben Angeführten, far da se, des Vasari ungefähr gleichbedeutend.

wendet werden kann, um, wie noch immer in der modernen Kunstsprache gebräuchlich ist, eben nur einen zufällig vorliegenden Gegenstand der sinnlichen Anschauung und oft genug nur mechanischen Nachahmung zu bezeichnen. Doch nicht bloß frevelnd, vielmehr auch abgeschmackt ist es, nur in der Kunstsprache das Einzelne durch den Namen des Allgemeinen zu bezeichnen, dem es etwa unterzuordnen. Würden wir im Leben, anstatt: ich habe einen Menschen, einen Baum, einen Berg gesehen, einmal sagen wollen: ich habe die Natur gesehen; so dürften wir, wenn überall verstanden, doch gewiß wegen des Unbestimmten und Unschicklichen unseres Ausdrucks mit allem Grunde verlacht werden. Weshalb denn sollte es passender seyn, wenn man im gemeinen Kunstverkehr anstatt: ich habe diese Gestalt nach einem bestimmten Menschen gebildet, zu sagen pflegt: ich habe sie nach der Natur gemacht? Und wie häufig wird dieser thörichte Kunstausdruck nicht selbst auf todte, von Menschenhand verarbeitete Dinge ausgedehnt, welche der gemeine, wie der wissenschaftliche Sprachgebrauch als künstliche den natürlichen entgegensetzt. Habe ich doch oft von Teppichen, Stühlen, Bänken, Gebäuden und Anderem der Art gehört, es sey nach der Natur gezeichnet oder gemalt worden.

Indeß, wird man mir einwenden, weiß der Künstler, wie der Kunstfreund, daß Natur ihm eben nicht Anderes bedeute, als Modell, Vorbild, Objekt der sinnlichen Anschauung oder Aehnliches; und überhaupt, wird man hinzusetzen, komme es ja weniger darauf an, daß man ein Wort ganz sprachgemäß gebrauche, als daß man über den Sinn einig sey, den man ihm beylegen wolle. Es liegt nicht in meiner

Aufgabe, hier die Frage zu erledigen, ob die Sprache an sich selbst durch jene Willkühr der Wortbedeutungen, in welcher die Modernen sich zu gefallen scheinen, irgend etwas gewinne, oder umgekehrt von ihrer ursprünglichen Klarheit einbüße, wie sie mehr und mehr von den Bildern und Anschauungen sich entfernt, welche der Bezeichnung selbst der abstractesten Begriffe zum Grunde liegen. Doch kann ich nicht umhin, die Kunstfreunde und Künstler zu erinnern, daß auf der einen Seite der Begriff, den sie meist ziemlich ausschließlich mit dem Worte Natur verbinden, durch Modell und Vorbild schon sehr genügend bezeichnet wird; daß auf der anderen Seite der weitumfassende Begriff der zugleich erzeugenden und erzeugten Natur nicht wohl, etwa aus Gefälligkeit gegen die Grillen einiger Künstlerschulen von zweifelhaftem Werth, durch ein neues, noch unerfundenes Wort zu ersetzen ist. Beachten wir zudem, daß jegliches Wesen, also selbst der Manierist, zur wirklichen Natur in so vielfacher Beziehung steht, daß es den Kunstgelehrten und Künstlern, wie pedantisch ängstlich sie immer ihren eigenthümlichen Naturbegriff in seiner Reinheit zu erhalten Bedacht nehmen möchten, doch unmöglich fällt, nicht abwechselnd einmal weiter hinaus zu denken, und bey dem Worte Natur diese selbst und nicht bloß jenen Modellbegriff im Sinne zu haben. Eine solche Vermischung des Einzelnen mit dem Allgemeinen fließt also leicht von dem Ausdruck, in dem man sie etwas leichtsinnig zugelassen, auf die innere Vorstellung hinüber, woher zu erklären ist, daß viele vortreffliche Denker, was etwa in Bezug auf ein bestimmtes Modell ganz wahr seyn mag, unvermerkt auf die Gesammtheit der Natur übertragen haben, welche sie bey schärferer

Unterscheidung doch schwerlich hätten so schmähen können, wie es geschehen und noch täglich geschieht *).

Ein eben so beschränktes, als stumpfsinniges und hartnäckiges Festkleben an zufällig dem Sinne vorliegendem Einzelnen giebt demnach der Secte der Naturalisten noch keinen Anspruch an so schönen Namen; noch weniger indeß dürfte die entgegengesetzte Secte der Idealisten berechtigt seyn, sich nach einem Worte zu nennen, welches, obwohl von einem sinnlichen Bilde ausgehend, doch nach unserem Sprachgebrauche die geheimsten Tiefen des geistigen Lebens, wenn auch wohl etwas zu allgemein, bezeichnet. Freylich möchte es in

---

*) Ueberall in unseren, obwohl von scharfsinnigen Bemerkungen, geistvollen Zügen, von großen und erhabenen Gedanken überschwellenden, dennoch in vielen Kunstbegriffen der Manieristen noch immer befangenen deutschen Kunstschriften will man, nicht etwa mit einem allgemeinen poetischen, oder religiösen Sehnen, nein eben mit den so ganz reellen Formen der Kunst über die Schranken der Natur hinaus. Sogar Winckelmann nennet da, wo ihn sein angeborener Natursinn verläßt, wo der Vorbegriff der Manieristen ihn eben überwältigt, die Natur wohl einmal schlechthin die gemeine, ein Ausdruck der nicht ohne Nachfolge geblieben. Es liegt hier vielleicht eine Verwechselung des Natürlichen mit dem Geschichtlichen zum Grunde. Denn die Natur selbst, deren Bestimmungen und Erzeugnisse wir mit Dank aufnehmen sollen, wie sie eben sind, kann uns nicht bald gemein, bald ungemein seyn; nur die menschlichen Willenskräfte können bald auf Gutes, bald auf Schlechtes gelenkt werden; also nur in Bezug auf sittliche Richtungen und Zustände kann von Gemeinem und Edlem der Natur die Rede seyn. Ein französirter Laffe z. B. welcher in seiner geschichtlichen Entwickelung das mißlichste Vorbild der Kunst abgeben dürfte, würde demungeachtet unter dem Messer des Anatomen seines Geschichtlichen entkleidet und nur sein Natürliches darlegend, sogar dem größten Künstler ein edler und würdiger Gegenstand der Forschung seyn.

Frage stehen, ob die italienischen Manieristen das Wort Ideal, vermöge dessen sie ihre willkührlich gebildeten Formen von den natürlichen zu unterscheiden pflegten, aus jenem Schulbegriffe der Idee abgeleitet haben, welcher nach damaligem Stande der Wissenschaft dem Raphael in obigem Briefe vielleicht noch vorgeschwebt. Denn es lag ihnen näher, ihren Idealbegriff aus dem neuitalienischen, idea, Einfall, oder willkührliche Vorstellung, abzuleiten. Damit indeß wäre nur die Ableitung des Wortes gerechtfertigt, keinesweges der Begriff selbst; denn Ideale, deren Unterscheidendes, nicht in einer besonderen Geistigkeit der Abkunft, oder des inneren Gehaltes, sondern einzig in einer gewissen Willkührlichkeit der Form besteht, sind doch, wie es einleuchten sollte, eben so zwecklose, als unerfreuliche Dinge.

Die leeren Zerrbilder der Manieristen *) für gute Kunstwerke ausgeben, oder die Grundsätze, nach denen sie entstanden, unbedingt anerkennen, scheint denn auf den ersten Blick unvereinbar mit jener hingegebenen Bewunderung der Kunstwerke des classischen Alterthumes, welche, seit Winckelmann, bey unerheblichen Störungen, in immer weiteren Kreisen sich ausgebreitet hat. Indeß, sey es nun, weil man nicht tief genug in das Wesen antiker Kunst eingedrungen, oder auch, weil man die Liebe zum classischen Alterthume eben

*) Auch das Kunstwort, maniera, verdanken wir den Italienern; maniera ist buchstäblich so viel, als Handhabung, und wird als solche sowohl in gutem als in schlimmem Sinne genommen. Indeß, da jenes Uebel, welches wir Manier nennen, eben aus einem unbedachten sich Hingeben in erworbene, oder angeborene Gewandtheit der Hand entstanden, so hat es auch davon den Namen erhalten, welcher, wie ich denke, allgemein verständlich ist, und keiner weiteren Rechtfertigung bedarf.

nur zur Schau trug; gewiß aber ward die Verachtung der Manieristen und ihrer Hervorbringungen bey weitem nicht so schnell allgemeine Gesinnung, als man nach Winckelmann's entschlossenem Durchgreifen *) erwarten konnte. Giebt es doch noch gegenwärtig höchst ehrenwerthe, in der Kunst nicht unbewanderte Männer, welche sich nicht scheuen, die matte, leere Manier eines Maratta und anderer als lieblich und anmuthsvoll zu preisen; da man doch offenbar sogar den strengsten Forderungen der Billigkeit schon genügen würde, wenn man die großen Talente, die achtenswerthe Geschicklichkeit und Rüstigkeit, welche sich inmitten der modernen Verkehrtheiten überall in beklagenswerther Fülle gezeigt, von dem Urtheil ausnehmen wollte, welches ihre Richtung im Ganzen verdammt. Wenn aber der Eindruck classischer Vorbilder nicht vermocht, den Geschmack durchhin vom Schlechten abzulenken, so mußten viele Künstler und Kunstfreunde nicht minder geneigt bleiben, auch eine irrige Vorstellung festzuhalten, welche die Freyheit der Manieren erzeugt, und so lange genährt und gepflegt hatte. Gewiß verband sich diese manieristische Vorstellung von einer gewissen Unentbehrlichkeit oder Auserlesenheit menschlich willkührlicher, von der Natur abweichender, oder wenigstens sie übertreffender Formen nunmehr fast unablöslich mit allem Wahren und Richtigen, welches in der Richtung, die Winckelmann und Lessing angegeben, über die Kunst überhaupt, oder über einzelne Seiten und Verhältnisse derselben gedacht und geschrieben worden.

Wie dieser Vorbegriff dazu gelangt, inmitten so viel tie-

*) Kunstgeschichte B. 5. C. 3. §. 27. und an anderen Stellen; hätte Mengs nicht bisweilen sein Urtheil gemäßigt, wie ich zu erkennen glaube, so würde er vielleicht noch weiter gegangen seyn.

fer Gelehrsamkeit und ächter Weisheit sich ein bequemes und sicheres Nest zu betten, erkläre ich mir auf folgende Weise. Winckelmann, dem wir die meisten unserer gangbaren Kunstbegriffe, wenn nicht vielmehr unsere ganze Kunstsprache verdanken, brachte nach altem Schrot und Korn eine gewisse Ehrfurcht für den Gegenstand hinzu, dem er in schon vorgerücktem Lebensalter seine Anstrengungen widmen wollte. Daher nahm er die Belehrungen der ihn umgebenden Künstler und Kennerwelt, deren historisch-technische Kunstkenntnisse den seinigen überlegen waren, mit Dank und Achtung entgegen *). In der Kunstwelt, die er vorfand, war indeß, wie wir mit Sicherheit wissen, jener manieristische Vorbegriff tief eingewurzelt **) und seiner selbst so sicher, daß die letzten Sprößlinge der holländischen Richtung auf illusorische Natürlichkeit, ein Ditricy und Aehnliche, nicht wegen ihres Schlimmen, sondern ihres Guten willen, welches noch immer einigen Antheil erweckt, von Allem, was Stimme hatte und zur großen

---

*) Winckelmann beschließt seine Gedanken über die Nachahmung mit Anerkennung dessen, was er darin seinen Unterredungen mit dem Maler Friedrich Oeser verdanke.

**) Möser, der Winckelmann's Schriften wahrscheinlich nicht gelesen hatte, sagt, patr. Phantas. Bd. 2. No. 2. S. 15. f. (Ed. 776.) „An den griechischen Künstlern lobt man es, daß sie ihre Werke nach einzelnen schönen Gegenständen in der Natur ausgearbeitet und es nicht gewagt haben, eine allgemeine Regel des Schönen festzusetzen. — Man spricht täglich davon — wie sehr die neueren durch einige wenige Ideale gehindert werden, sich über das Mittelmäßige zu erheben." Noch so spät also ward, Ideal, selbst von deutsch gebildeten Männern in dem niedrigen Sinne gebraucht, den ihm die Manieristen beygelegt hatten, daher der Natur und den Werken der griechischen Bildner entgegengesetzt.

Kunstwelt gehörte, mit größter Zuversicht verlacht wurden. Wäre es nun so wunderbar, wenn der damals gläubig sich hingebende Kunstjünger von seinem Zeichnenlehrer Oeser *), diesem grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen, oder selbst von dem besseren, aber unentschiedenen Mengs, Ansichten und Vorbegriffe sich hätte aufdrängen lassen? Gewiß ist es ungleich mehr zu bewundern, daß Winckelmann, der späterhin aus der Fülle seines Geistes so manchen kühnen Wurf gewagt, doch selbst auf der Höhe seiner Entwickelung nimmer das Joch eines Vorbegriffes abgeworfen, gegen welchen sein eigenthümliches und besseres Gefühl nicht aufhörte, sich aufzulehnen. Denn kein Neuerer hat wohl mit so antikem Sinn das Schöne und Bedeutungsvolle der Naturformen empfunden **), so ungeduldig ihr wahres Verhältniß zur Kunst geahnet, ohne sich dessen jemals so ganz, wie es seyn soll, bewußt zu werden. Und es würde nicht so schwer fallen, vornehmlich im Geleite seiner Kunsthistorie nachzuweisen, wie alle Incohärenzen seiner philosophischen Kunstbetrachtung eben nur daher entstanden, daß er unablässig von der manieristischen Vorstellung willkührlicher Kunstformen zu dem Gefühle hinüber schwankte, daß die Formen der Kunst unter allen Umständen in der Natur gegebene sind ***).

---

*) Außer der o. a. Stelle, s. Winckelmann's Leben, in s. Schriften, neue Ausg. und, Goethe, aus meinem Leben, Bd. 2.

**) S. Winckelmann und sein Jahrhund. Brief 21. Seine Schriften durchhin, vornehmlich, K. G. Buch 1. K. 3. §. 9. ff. Ferner seine Nachrichten über das Museum von Capo di Monte. — Daher erfreute ihn unter neueren Malern vornehmlich Raphael und Titian.

***) Kunstgesch. Buch 5. K. 4. §. 2. beschließt W. eine Reihe

Daß in der Folge dieselbe Vorstellung in noch neuere Kunstbetrachtungen übergegangen, darf Niemand befremden, da es bekannt ist, wie viele sich an dem Feuer Winckelmann's erwärmt und aus seinen Fundgruben bereichert haben. Gewiß findet sie sich selbst in den besten und lehrreichsten der neueren Kunstschriften, wo sie den mancherley Idealbegriffen, welche der verschiedene Standpunkt der Kunstgelehrten erzeugt hat, überall gleich einer verdunkelnden Folie anklebt. So wenig nun denen, welche ihr Buch bereits abgeschlossen, damit gedient seyn mag, so werden wir doch nicht wohl umhin können, die verschiedenen Begriffe, welche in den Kunstschriften, mit einem allen gemeinsamen Namen, Ideale, heißen, jeden für sich zu betrachten, damit sich ergebe, ob ihr Wahres nicht etwa von jenem Irrthume zu sondern ist, welcher eben so sehr einer reinen und hinreichend scharfen Auffassung der Kunst im Ganzen, als jeglichem Gedeihen ihrer einzelnen Bestrebungen entgegenwirkt.

Ideal — obwohl dieser Ausdruck neuerlich dem Worte, Symbol, zu weichen scheint *) — heißt den Alterthumsforschern die Darstellung von Ideen, oder im Geiste ausgebildeten Vorstellungen, im Gegensatze zu Bildnissen und anderen Nachbildungen sinnlich erschaulicher Dinge **). Gewiß ent-

---

von Fällen, in denen die antiken Künstler nicht etwa bloß von bestimmten Modellen, nein sogar von allgemeineren Gesetzen der natürlichen Bildung sollen abgewichen seyn, mit dem Satze: „so wie es sich auch in der Natur schöner, wohlgewachsener Menschen findet."

*) S. des trefflichen Creuzer's Symbolik, zu Anfang. Vergl. Fernow, zu Winckelmann's Versuch über die Allegorie, und an a. S.

**) S. Heyne, ak. Vorles. über die Archäol. der Kunst, wo

spricht diese Bedeutung der, obwohl etwas willkührlichen Bildung des Wortes, und in der That, wenn ihm die vielleicht unnöthige Fremdheit seiner Wurzel auch künftig nachgesehen werden sollte, so wüßte ich kaum, wie derselbe Sinn ohne Umschreibung, oder gleich kurz und bündig auszudrücken wäre. In der Künstlersprache jedoch ward dasselbe Wort (welches diese Forscher, wie ich oben gezeigt und noch einmal in Erinnerung bringe, weder aus dem Alterthume, noch aus lateinischen Compendien, sondern mittelbar aus dem Italienischen entlehnt haben) schon lange, bevor Winckelmann gestrebt, ihm einen vernünftigen und menschlichen Sinn beyzulegen, bloß von einer zwecklosen Willkührlichkeit der Form verstanden. Es galt demnach den neuen antiquarischen Idealbegriff von dieser Nebenvorstellung abzusondern, oder auch die Unzertrennlichkeit und Uebereinstimmung beider Kunstbegriffe nachzuweisen. Die Archäologen haben das erste unterlassen, das zweyte versucht; die Gründe, welche sich ihnen darzubieten schienen, beruhen auf Wahrnehmung des Typus und des Styles; diese Eigenschaften der Kunst des Alterthumes erheischen indeß eine eigene Beleuchtung, welche wir, da sie Raum erfordert, für jetzt verschieben, und am Schlusse dieser Betrachtung von Dingen der Darstellung wieder aufzunehmen denken.

Wie falsch, oder richtig demnach die Alterthumsforscher den Hergang der Darstellung sich erklärt haben mögen, so beruhet doch ihr Idealbegriff, noch immer auf der mehr und minder ausgebildeten Vorstellung von einer reinkünstlerischen, anschaulichen Auffassung selbst der geistigsten Aufgabe. Da-

Ideal, unwandelbar in diesem Sinne zu verstehen ist. Bey anderen Alterthumskundigen schwankt er meist zu den übrigen Idealbegriffen hinüber.

gegen scheinen die kritisch-philosophischen Kunstbetrachtungen, welche wiederholt, obwohl mit sehr ungleichen Kräften angestellt worden, die künstlerische Geistesart ganz zu verkennen, indem sie deren Höhe in eine gewisse Annäherung an das Begriffsleben versetzen, die wenigstens mit jener allgemeinen Erklärung der Kunst, welche ich oben vorangestellt, nicht wohl vereinbar ist. In den geistreichen und consequenten ästhetischen Versuchen Wilhelms von Humboldt scheint allerdings, was dieser Denker in Kunstwerken Totalität nennt, auf den ersten Blick dem anschaulichen, völligen, ausgerundeten Denken des Künstlers zu entsprechen. Doch bey näherer Betrachtung ergiebt es sich als ein anderer Ausdruck für den Gegenstand eines allen Denkern derselben Schule eigenthümlichen Verlangens, auch in der Kunst die ihnen befreundete Abstraktion, den Begriff, wieder aufzufinden *). In einer anderen, doch schwächeren Arbeit, wo dasselbe Bestreben sich naiver und eben deshalb vielleicht um so deutlicher zeigt, versinnlicht der Verfasser seine Erklärung des Idealen durch das Beyspiel der verschiedenen Lebensstufen **). So denkt er sich das Ideal des Knaben, in welchem die Merkmale der früheren Jugend vereinigt sind; ein anderes des Mannes, des

---

*) Fernow in Briefen an den Maler Kügelgen, Joh. Schopenhauer, Leben Fernows, S. 359.: abstracte Idealbildungen, weiter unten: abstracte Formen; welch' ein innerer Widerspruch!

**) Heydenreich, ästh. Wörterbuch über die bild. K., nach Watelet und Levesque, Leipzig 1795. s. v. Ideal. Zu dieser Wahl indeß hatte ihn Winckelmann veranlaßt, welcher, nachdem er B. IV. und V. der Kunstgeschichte über die Schönheit wie ein Begeisterter geredet, alsobald zu den wenig entscheidenden Charakteren der Lebensstufen übergeht.

Greises u. s. f. Zunächst dürfen wir ihm Glück wünschen zu dem Poetischen in der Wahl seines Beyspiels, welche sicher bezeugt, daß ihm die Kunst sowohl von Haus aus, als durch Erfahrung durchaus fremd war. Denn auch abgesehen von dem geringen Interesse dieser Vorstellung ist das Lebensalter, wie auch das bürgerliche Gesetz dasselbe abtheilen mag, doch an und für sich ohne sichere Grenze, also unfähig auf solche Weise verallgemeint zu werden. Wichtiger indeß ist es für uns, hervorzuheben, daß solche Ideale, wenn die Kunst sie zuließe, von dem Begriffe: Knabe, Mann u. s. f. doch nicht wesentlich verschieden wären, weshalb man fragen dürfte: wie denn sollte der Künstler so viel Mühe anwenden, einen so großen Anlauf nehmen, als sogar das mindeste Kunstwerk erfordert, um am Ende nichts Anderes zu bilden, als Solches, so mit einem einzigen Worte gleich genügend Anderen mitzutheilen ist? Wahrlich, wenn die Vielfältigkeit, Fülle und Tiefe, welche die anschauliche Auffassung in einem Momente vereinigt, jemals gegen die Dürre des Begriffes vertauscht werden sollte, was denn würde durch eine solche Umstellung für die Kunst, was für das Leben gewonnen werden? Freylich wird diese Frage die bezeichneten Kunstgelehrten nicht eben in Verlegenheit bringen, da sie, auch abgesehen von dem Umstand, daß sie nicht sowohl die künstlerische Hervorbringung fördern, als die Kunst auf ihre Weise reconstruiren wollen, ihrer Sache schon im Voraus gewiß sind. Denn eben jene Idealgestalten, welche sie als das endliche Ergebniß aller künstlerischen Bemühungen ansehen, welche sie in einer zu auffallenden Uebereinstimmung mit den Manieristen ganz negativ als Dinge erklären, welche auch in Bezug auf die Form theils dem Wirklichen entgegengesetzt sind,

theils

theils das Wirkliche übertreffen *), sind nicht das Ergebniß, sondern die Voraussetzung ihrer Darlegung, welche sie als eine runde, keiner Entwickelung, keines Beweises bedürftige Forderung voranstellen, und als solche durch ein entscheidendes Soll oder Muß dem Leser ankündigen. Voraussetzungen sind aber, wie es einleuchtet, das Ergebniß, nicht dessen, was daraus gefolgert und abgeleitet wird, sondern vorausgegangener Darlegungen, welche in diesem Falle noch ersehnt werden.

Dagegen entsteht einer anderen Philosophie Solches, was sie in Kunstwerken ideal nennt, aus jener inneren Belebung des Geistes, welche auch unter uns häufig die Idee genannt wird. Allerdings dürfte nur die traurigste Abgestorbenheit alles inneren Lebensgeistes verleiten können, mit Zuversicht, wie hie und da geschehen, jene Fähigkeit der Begeisterung zu läugnen, welche, wie überall, so auch in der Kunst aller fröhlichen und fruchtbaren Leistung vorangeht. Allein in diesem Sinne bezeichnet Idealität offenbar nicht eine bestimmte Beschaffenheit, weder der Form, noch der Aufgabe, sondern einzig solches, so in den verborgensten Tiefen des Daseyns allem Denken und Dichten, allem Auffassen und Darstellen zum Grunde liegt. Diese ideellste Idealität unterscheidet sich also nicht bloß von jenen nüchternen Aggregaten, oder Abstractionen, welche wir so eben berührt haben; vielmehr unterscheidet sie sich nicht minder auch von den Idealen der Alterthumsforscher, etwa

*) W. v. Humboldt Versuche rc. — Winckelmann u. s. Jh. S. 208. u. f. „Die Ansprüche des Materiellen, welche die Malerey befriedigen muß, hindern jene gänzliche Abstraction und Erhebung über das Wirkliche, welche von den idealischen Darstellungen der Plastik, die bloß die Formen in ihrer höchsten Reinheit und Schönheit liefern sollen, gefordert wird."

wie Subjectives vom Objectiven. Dem Alterthumsforscher nemlich heißt ideal, was Ideen darstellt, welche meist, schon ehe der Künstler die Hand erhoben, eine gewisse geistige Individualität, oder Abgeschlossenheit innerhalb ihrer selbst erlangt hatten. Die Idee ist demnach in diesem Falle das Object der künstlerischen Auffassung und der gelehrte Sprachgebrauch gestattet, auch da von Idealen zu reden, wo die Darstellung, oder nur die Andeutung von außerhalb des Künstlers vorgebildeten Ideen durch bloß mechanischen Fleiß (wie in Copien und Nachahmungen) hervorgebracht worden. Dem consequenten Idealisten indeß darf in Kunstwerken nur Solches ideal heißen, welches, was es auch darstelle, oder von aussen herbeyziehe, doch immer von jener inneren Belebung des Geistes ausgegangen, welche ganz der Subjectivität des Künstlers angehört. Oftmals daher wird er sich bewogen fühlen Manches, was dem Alterthumsforscher ideal heißt, als geistlos zu verwerfen, und umgekehrt vieles, was jenem als individuell oder bildnißartig den geradesten Gegensatz des Idealen zu bilden scheint, wenn es, gleich raphaelischen, oder antiken Bildnissen, von dem ganzen Lebensgeiste der Künstler durchdrungen ist, für idealer zu halten, als den größten Theil alles dessen, was schon vorgebildete Ideen durch mechanische Mittel auszudrücken, oder anzudeuten bezweckt.

Bis dahin dürften wir dem Idealbegriffe idealistischer Kunstphilosophen unsere Zustimmung geben. Allein, wenn solche Denker, nicht zufrieden sich der Grundlage versichert zu haben, nun auch weiter bauen und die Gesetze bestimmen wollen, nach welchen Kunstwerke sich nach außen entfalten: so ergiebt es sich nicht selten, daß sie dem künstlerischen Ausdruck des Geistigen eine ungleich freyere, entbundenere Bewe-

gung beylegen *), als selbst den Künsten des Begriffes, deren lückenhafter, gleichsam nur über die Dinge hinschwebender Ausdruck, verglichen mit der unendlichen Völligkeit des künstlerischen, doch offenbar minder strengen Anforderungen unter-

---

*) Schelling, der in seiner geistvollen Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur (Schriften S. 349.) in Bezug auf übliche Lehrmethoden „bloße Steigerung des Bedingten," oder „Streben von der Form zum Wesen," wie billig verwirft, sagt bald darauf (S. 361.): Aus den Banden der Natur wand sie (die hellenische Kunst) sich zu göttlicher Freyheit empor. Könnte es irgend angenommen werden, daß Natur hier in dem Sinne der Künstlersprache genommen sey, so würde allerdings in Bezug auf die äußere Entwickelung der Schulen, selbst jedes einzelnen Meisters ein gewisser Uebergang der schülerhaften Abhängigkeit von zufällig dem Sinne vorliegenden zu einem allgemeineren Besitze der Naturform, durch diesen zur Sicherheit, Meisterschaft und relativen Freyheit einzuräumen seyn. Indeß steht zu befürchten, daß der treffliche Denker in diesen Zeilen einer Autorität nachgegeben, auf welche er sich am Rande bezieht, und daher die Natur wenigstens augenblicklich zur Kunst in einem ganz anderen, beengenderen Verhältniß gedacht habe, als wirklich statt findet. Denn nicht mehr als der Fisch in den Fluthen und jedes andere Ding in seinem Elemente, wird der Künstler sich in der Fülle der Gestaltungen beengt fühlen können, in denen er seiner selbst und seines eigenen Wollens in dem Maße sich deutlicher bewußt wird, als er sie mehr in jeder Richtung durchdringt. — Giebt es überhaupt in der großen Verkettung, der wir angehören, Anlagen und Dinge, welche ihr eigenthümliches Seyn durch Aussonderung besser und zu einem höheren Ziele entwickeln, so wird doch die Kunst durch ihr naturgleiches Streben nach Gestalt und äußerer Entfaltung durchaus davon ausgeschlossen. Und liegt auch, wie S. begeistert andeutet: „Das Vermögen, die Seele sammt dem Leib, zumal und wie mit einem Hauche zu schaffen," in der Kunst, wie in der Natur; so wird diese Kraft doch nur in denen wirksam, welche sich selbst und ihr eignes Wollen im Spiegel der Natur erkennen wollen.

liegt. — Den Idealen unserer Philosophen und philosophirenden Dichter räumt man ein, daß sie von jener inneren Belebung der Idee ausgehend, sich allgemach mit einem gewissen Fleisch und Bein bekleiden, welches bekanntlich, theils jener geschichtlichen Begriffs-Entwickelung angehört, welche wir Sprache nennen, theils der Unterscheidung und Erkenntniß sowohl des Zufälligen, als des Gesetzmäßigen in den äußeren Dingen. Würden aber Philosophen und Dichter, welche ihre Idee in einer Sprache von eigner Erfindung ausdrücken, oder die Natur der Dinge umkehren wollten, unstreitig weder verstanden, noch gebilligt werden; wie könnte man denn eben dem Künstler, dessen Darstellung noch ungleich mehr Ausführlichkeit und Rundung bedarf, auflegen wollen, daß er die Ideen, so in seiner Seele aufsteigen, oder geweckt werden, mit durchaus selbsterfundenen Formen und Beziehungen bekleide? Freylich pflegt man diese Forderung, deren Uebereinstimmung mit den Ansichten der Manieristen zu deutlich in den Sinn fällt, dadurch abzuändern, daß man dem Künstler einräumt, entweder an allgemeine Naturgesetze sich anzuschließen, oder in den letzten Augenblicken der Vollendung seiner Idealgestalt etwas Modell hinzuzunehmen. Diese Modificationen indeß gehören in die Lehre von der künstlerischen Aneignung der Naturformen, welche wir besonders abhandeln wollen.

Wieder einen anderen Sinn hat Ideal in der Sprache der Schönheitslehrer und Aesthetiker von Profession. Diesen nemlich heißt Ideal (obwohl die Männer des Gefühls selten vermögen, einen Begriff rein aufzufassen und unwandelbar festzuhalten) im Durchschnitt weder, wie den Vernunftphilosophen, die Verkörperung eines abstracten Begriffes, noch,

wie den Alterthumskundigen und Idealisten, die Darstellung irgend einer bestimmten, von Außen gegebenen, oder im Inneren aufgefaßten Idee, sondern eben nur, nach ihrer jedesmaligen Schule, entweder die äußere Entfaltung einer allgemeinen, beziehungslosen Vorstellung der Schönheit, oder eine mechanische Anreihung durch den Geschmackssinn herbey getasteter schöner Theile *).

Diese Ideale, welche, wie man sich verspricht, auch wohl durch platte Nachahmung schon vorhandener Gestaltungen der Kunst vermehrt und fortgepflanzt werden können, sind, weil sie nicht aus einer inneren Belebung des Geistes, oder aus Ideen entstehen, so leer, daß sogar ihre Verehrer eingestehen,

*) Zu beiden Vorstellungsarten hatte Winck. angeleitet. Nach ihm sagt Stieglitz (Versuch einer Einrichtung ant. Münzsammlungen. Leipz. 1809. S. 38.) von den Griechen, daß sie auf einer gewissen Höhe ihrer Kunst, „theils von mehreren Gegenständen das schönste wählten, theils nach Idealen strebten, um die Form über die Natur zu erheben," so wollen auch die Herausgeber der Briefe Winckelmanns: daß Michelangelo zuerst die neuere Kunst, in dem was die Form betrifft, über die Beschränktheit des Wirklichen zum Idealischen erhoben (Winckelmann und s. Jh. S. 209.). Wird nun von Kennern dieser Schule dem Raphael, der dem Geist und der Idee nach dem Michelangelo mindestens nicht nachgestanden, Solches, was sie Idealform nennen, rund abgesprochen: so ist es klar, daß obige Worte in vollem Ernst einzig von einem gewissen Zuschnitt der Form zu verstehen sind. Da zudem Michelangelo's allgemeinere Kunstansichten, da sein Vorbild, vornehmlich in der späteren Hälfte seines Lebens, so ganz entscheidend mitgewirkt, die Verirrungen der Manier hervorzurufen; so wird obige Behauptung, daß Michelangelo unter den Neueren zuerst zum Idealischen sich aufgeschwungen habe, uns behülflich seyn können, die Stammverwandtschaft der Idealbegriffe italienischer Manieristen und moderner Aesthetiker zu bezeugen.

man müſſe ihnen ein gewiſſes Beygewicht von Individualität auf den Weg geben, mit welchem Worte dieſe Kunſtlehrer nicht etwa Untheilbarkeit, oder Abgeſchloſſenheit in ſich ſelbſt zu bezeichnen gewohnt ſind, ſondern eben nur einige ſchroffe Züge zufällig erreichbarer Vorbilder, oder Modelle, welche zu jener dünnen Geſchmacksbrühe gleichſam als Würze hinzugefügt werden ſollen *).

Doch ſcheint es, daß dieſer unläugbar ärmlichſte Idealbegriff einer anderen Urſache ſeine Entſtehung, einer anderen wiederum ſeine verbreitete Aufnahme verdanke. Entſprungen iſt er offenbar aus der Anwendung jenes eben ſo ſchiefen, als hochmüthigen Vorbegriffes der Manieriſten auf die Anſichten und Wünſche der Schönheitslehre. Denn ſchon Leſſing ſetzte bey den Künſtlern die Fähigkeit rund voraus, die Formen der Natur, ſogar die Formen der Darſtellung beſtimmter, ſey es individueller, oder ideeller Kunſtaufgaben ins Schönere umzumodeln, und wenn er an einer anderen Stelle den Gedanken hinwirft, die Landſchaft habe kein Ideal **), ſo ſcheint

*) Fernow (in ſeinem Leben. S. 364.) ſagt, nachdem er, was er Idealgeſtalt nennt, dem Charakter des Gegenſtandes (dem Idealen der Archäologen) entgegengeſtellt: „Leere Idealformen und Bildungen, ohne Phyſiognomie und Charakter, ſind eben ſo wenig genügend, als charakteriſtiſche Geſtalten ohne Adel und Schönheit.“

**) Laokoon. Anh. XXXI. Dieſe Andeutung ward von denen, welche die Schönheitstheorie weiter ausgeſponnen, durchaus beſeitigt; ſie hatten Freunde unter den Landſchaftsmalern, oder Freude an ihren Werken, oder ſie entdeckten, wie Fernow in Ruisdael und Claude, auch in der Landſchaft ein Ideal. In der entgegengeſetzten Richtung ward ſie indeß, lange, nachdem Leſſing ſie hingeworfen, die erſte Veranlaſſung zur Geringſchätzung einer Beziehung des Kunſtvermögens, in welcher Anmuthsvolles und Er=

er damit anzudeuten, daß man mit den landschaftlichen Formen nicht so willkührlich umgehen, sie nicht so in das Schönere umgestalten könne, als die menschliche. Aber auch spätere Schönheitslehrer setzen Solches, was sie Idealform nennen, den natürlichen Gestalten so ausgemacht entgegen, daß sie die letzten, selbst wenn sie, wie es denkbar ist, für bestimmte Ideen den paßlichsten Ausdruck hergäben, doch auf keine Weise in das Gebiet der idealen Formen wollen einschleifen lassen *). Sehen wir indeß weniger auf die Entstehung, mehr auf die Hartnäckigkeit und Zuversicht, mit welcher dieser Kunstbegriff noch immer vertheidigt und festgehalten wird, so scheint solche in irgend einer, wenn auch nur undeutlichen Wahrnehmung wirklicher Verhältnisse ihren Grund zu haben. Aus verschiedenen Zeichen glaube ich zu erkennen, worauf diese Wahrnehmung sich bezieht. Da nemlich die ideelose Idealität, die leere Idealform, oder wie man sonst die-

---

staunenswerthes geleistet worden, welche demnach deßhalb, weil Systematiker keinen Platz dafür übrig behielten, noch lange nicht verdient, aus der Kunst ausgestrichen zu werden.

*) S. Anmerk. 158. der neuen Ausg. Winckelmanns, Band IV., wo allerdings Winckelmanns Sinn nicht seyn kann, daß classische Bildner etwa in den Fehler des Arellius verfallen wären; doch auch gewiß nicht jener, den ihm seine Herausgeber unterlegen. Wenn er annahm, daß griechische Künstler sich der Schönheit irgend eines bestimmten Vorbildes hingegeben, so setzte er sicher voraus, einmal, daß dieses Vorbild der Aufgabe höchst analog war; dann aber auch, daß der Künstler mit Feuer und Leidenschaft, nicht vornehm und nüchtern zum Werk geschritten sey. — Darin daß die Idee der Aufgabe gelöst werde, stimme ich durchaus mit den Wünschen der Herausg. überein; nur nicht darin, daß solches nicht anders, als in minder natürlichen Formen geschehen könne.

ses Dunstgebilde benennt, offenbar nur den äußerlichsten Geschmack angeht; dieser aber in Kunstwerken nur durch Vortheile in der Behandlung des groben Stoffes, aus welchem der Bildner seine darstellenden Formen bildet, durch welchen der Maler ihren Schein hervorbringt, befriedigt werden kann: so dürfte eine halb deutliche Wahrnehmung der günstigen Wirkung von solchen Kunstvortheilen der niedrigsten Art, deren Erörterung uns bald beschäftigen soll, wenigstens mitgewirkt haben, auch diesem Idealbegriffe Daseyn und Dauer zu geben.

Nehmen wir hinzu, daß in der Sprache des gemeinen Lebens und in der unglücklichsten, jenem eng verschwisterten, Romanliteratur ein jedes Aeußerste *), oder, wie man vornehmer sagt, jedes Vollkommnere seiner Art Ideal genannt wird, was wieder einen anderen Begriff giebt: so werden wir nicht länger anstehen dürfen, dieses fremdartige Wort, auch für ein höchst verfängliches zu halten. Wirklich ist es nicht ungewöhnlich, daß die Kunstgelehrten, da sie, ohne schleppend zu werden, nicht jedesmal besonders anzeigen können, wie sie das Wort verstehen wollen, in dem Gewirre der gangbaren Idealbegriffe sich verwickeln, weshalb dieser Ausdruck in der-

---

*) Ideal menschlicher Häßlichkeit, bey Oehlenschläger, Mährchen. 1. Bd. S. 36. — Auch Winckelmann (Kunstgesch. B. IV. K. 2. §. 25.) sagt einmal: „doch mit der Erinnerung, daß etwas idealisch heißen kann, ohne schön zu seyn." — In einer trefflichen Schrift (über Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1825. S. 99.) heißt ein idealisch schöner und edler Jüngling u. s. w. so viel, als ein ausnehmend schöner; was ich nur als ein Beyspiel üblichen Wortgebrauches anführe, da der hohe Werth dieses Buches, welcher auf reiner und edler Auffassung seines Gegenstandes, der Musik beruht, von diesem gelegentlich ergriffenen Bilde durchaus unabhängig ist.

selben Kunstschrift oft in verschiedenen, oder selbst in allen den Bedeutungen vorkommt, deren Prüfung uns so eben beschäftigt hat. Verworrene Köpfe werden sich allerdings eben in dieser Begriffsvermischung einheimisch und wie in ihrem Elemente fühlen. Wer indeß ernstlich der Wahrheit dient, sollte vor einem Worte auf der Hut seyn, welches, selbst wo Wahres damit bezeichnet wird, ganz unvermeidlich irrige Nebenvorstellungen herbeyzieht, weil es allem Anschein nach nicht mehr von den praktischen Ansichten der Manieristen zu trennen ist, welche mit dem Worte zugleich auch dessen früheste Bedeutung ausgesonnen, deren nähere Beleuchtung wir nach obiger Abschweifung nunmehr wieder aufnehmen wollen.

Allerdings dürfen wir voraussetzen, daß der treue Glaube, mit welchem neuere Kunstgelehrte bis auf gegenwärtige Zeit dieser Ansicht der Manieristen angehangen, wenn er gleich nirgendwo auf Vernunftschlüsse begründet worden, doch wenigstens durch ein gewisses Geflimmer unbestimmter Wahrnehmungen in Kraft erhalten sey. Nun fällt es den reinen Begriffsgelehrten überhaupt unsäglich schwer, der Wirksamkeit des Künstlers in das Einzelne zu folgen. Daher wahrscheinlich entstand der Wahn, daß eben die besten, das ist die nicht künstlich zugestutzten, oder, wie man sagt, idealisirten Bildnisse aus einer ganz mechanischen Nachbildung der Theile *)

*) Fernow z. B. denkt eben darum die Natur und das Wirkliche (beides heißt ihm eben nur so viel, als die Formen, welche die Natur hervorbringt, in ihrem besonderen Verhältniß zum Künstler, als Modelle nemlich und Gegenstände der Nachbildung) unwandelbar im grellsten Gegensatze zu seinen Idealformen. Leben des Maler Carstens, S. 71. — „Da unser Künstler — von der Antike, also vom Ideale, und nicht von der Nachahmung des Wirklichen ausgegangen.“ — Uebrigens ist diese Angabe histo-

entstehen; obwohl der Darstellung aller werthvollen Bildnisse, wie man nie verkennen sollte, die Auffassung des Ganzen im Geiste des Künstlers nothwendig vorangeht, so daß Alles, was der Auffassung an sich selbst Werth und Verdienst giebt, eben sowohl bey Bildnissen und Nachbildungen aller Art in Kraft tritt, als bey ideellen Kunstaufgaben. Wer nun in den Irrthum verfallen, eben die besten Bildnisse als bloß mechanische Nachbildungen des Einzelnen, dem Sinne eben Vorliegenden anzusehen, dem wird schon des Gegensatzes willen auch der andere nahe liegen: daß Formen, in denen Ideen sich darstellen, aus einer vollkommenen Absonderung von sinnlichen Anschauungen *) entstehen, mithin von einer ganz besonderen Art und Abkunft seyn müssen.

---

risch nicht so ganz richtig; im Vaterlande dieses Künstlers giebt es noch viele wohlgezeichnete Bildnisse von seiner Hand, welche mit so viel Liebe und Einsicht gemacht sind, daß man wohl sieht, daß er — wie ihm auch Kleidung und Mienen widerstreben mochten — doch solches, was in seinen Vorbildern der Natur und nicht ihrer geschichtlichen Stellung angehörte, mit Nutzen aufgefaßt. Solche Bildnisse waren seine Vorschule; ob es ihm später gelungen in der Natur auch für Allgemeineres die rechte Bezeichnung aufzufinden, ob er, indem er sie in Kunstwerken aufgesucht, an gediegenem Werthe gewonnen habe, ist eine andere Frage. — Auch in Bezug auf die Niederländer behauptet derselbe Schriftsteller höchst irrig, sie haben die Darstellung des Wirklichen (verstehe ihrer von ihm angenommenen Ideelosigkeit willen) am weitesten gebracht. Was in den Holländern schätzenswerth ist, gehört ebenfalls größtentheils ihrem Geist und Gefühl an. Auf der andern Seite haben sie es nirgend in der Charakteristik wirklicher Dinge so weit gebracht, als der so ungleich geistvollere Raphael, wo es ihm, wie im Bildniß Leos X., wirklich darum zu thun war.

*) Wie in der angeführten Stelle, Winck. u. s. Jh. S. 208. Vergl. Winckelmann (K. G.) über den belvederischen Apoll.

Einen Scheingrund wenigstens gewann diese Annahme, Meinung, oder Behauptung durch die Mehrdeutigkeit jenes Naturbegriffes der modernen Kunstsprache, von welcher wir oben mit gutem Grunde uns losgesagt haben. Wer nemlich bey dem Worte, Natur, bald die Natur selbst, bald nur irgend ein einzelnes Object der sinnlichen Anschauung im Sinne hatte; wer sogar in seiner inneren Vorstellung beide so höchst entgegengesetzte Naturbegriffe vermischte, dem mußte Vieles, was ihn in Bezug auf den einen überzeugte, auch in Bezug auf den andern wahr zu seyn bedünken. Auf diese Weise also bestärkte, wie es wohl, wenn es der Mühe lohnte, auch umständlicher nachzuweisen wäre, die an sich selbst ganz richtige Wahrnehmung, daß nicht jede sich darbietende Anschauung des Geistes durch jede beliebige Naturform auszudrücken ist, unsere Kunstgelehrten in der vorgefaßten Meinung: daß geistige Anschauungen überall nicht durch natürliche, sondern nur durch willkührliche, der menschlichen Erfindung durchaus oder doch zum Theil angehörende Formen darzustellen seyn.

Wir indeß, denen die Natur eben nur die Natur ist, und Alles, was auf einige Weise aus der Natur entspringt, natürlich heißt, wird keine Form deßhalb, weil sie diese und nicht eine andere ist, mehr und minder natürlich zu seyn scheinen. Wenn daher Künstler, welche, nehmen wir an, die innere Anschauung weiblicher Anmuth erfüllte, nicht unter Pflanzen und Thieren, sondern unter Menschen und Weibern, nicht unter den Häßlichen, sondern unter den Schönen die Formen aufsuchen, welche ihrem inneren Bilde entsprechend, eben dieses künstlerisch vollenden, daß es auch Anderen in höchster Deutlichkeit versinnlicht werden könne: so werden ihre

Formen darum, weil sie nicht die ersten sich darbietenden, sondern eben nur die sind, welche ihr besonderer Zweck begehrt, gewiß nicht weniger natürlich seyn. Wenn aber Andere dieselbe Aufgabe ergriffen und aus Laune, oder Einfalt, gleich den sogenannten Naturalisten der Zeit des Caravagio, sie durch Formen häßlicher und abgelebter Weiber darzustellen dächten, würden wohl diese Formen darum, weil sie der Aufgabe widersprechen, uns natürlicher zu seyn dünken, als jene anderen ihren Kunstzweck durchaus erfüllenden? — Demnach wird durch eine zweckgemäße Verwendung in der allgemeinsten Beschaffenheit der Naturformen durchaus nichts abgeändert, vielmehr scheint es, daß sie durch eine solche Verwendung noch einen zweyten Anspruch auf Natürlichkeit gewinnen, da auch dieß naturgemäß ist, die Typen der Natur in ihrem ursprünglichen und eigenen Sinne in Anwendung zu bringen. Jener Grund für die fragliche Unnatürlichkeit, oder Uebernatürlichkeit der darstellenden Kunstformen beruht also auf einer Täuschung, über welche wir nunmehr hinaussehen dürfen.

Demnach ist die allerdings zuläßliche Eintheilung der Kunstaufgaben in sinnlich und geistig erfaßliche auf keine Weise über die Formen ihrer Darstellung auszudehnen, da diese Formen, wie es einleuchtet, nicht wie die Aufgabe, bald sinnlich, bald geistig, sondern, was sie auch darstellen mögen, doch unveränderlich sinnliche Dinge sind. Wären nun eben diese durchaus sinnliche Formen (wie man unter den Benennungen Gesetzmäßigkeit und Naturnothwendigkeit, oder durch ein bedingtes Einräumen des Modellgebrauches doch eingesteht) bisweilen, oder zum Theil natürliche; erlitten diese Formen, wie wir so eben ausgemacht, in so fern sie Formen

sind, durch die sinnliche, oder geistige Beschaffenheit des Gegenstandes, den sie darstellen, durchaus keine Abänderung: so dürften sie, allem Ansehen nach, durchhin von derselben Art und Beschaffenheit, nemlich einzig natürliche Formen seyn. Um diesen Zweifel zur Entscheidung zu bringen, wenden wir uns an unser innerstes Bewußtseyn, und fragen uns einmal auf's Gewissen, ob in Kunstwerken Formen, welche in irgend einem Theile und Verhältniß verfehlt, und nach unserem eingeborenen Gefühle, oder auch nach einer sicheren Ueberzeugung uns widernatürlich erscheinen, jemals gerade durch eine solche Unrichtigkeit in unseren Augen an Bedeutung und Schönheit gewonnen haben? Denn gewiß werden wir solches verneinen und uns gestehen müssen, daß ganz im Gegentheil jegliche uns deutliche, oder nur fühlbare Abweichung von den Naturgesetzen (welche das Einzelne und Untergeordnete eben sowohl beherrschen, als das Große und Allgemeinere) uns jederzeit nur etwa als etwas bloß Ungethümliches, Leeres, oder Schauderhaftes erschienen ist. Indeß dürfte es auch unter den Unbefangenen Personen geben, welche dieser Versicherung ihre Zustimmung versagten.

Denn unstreitig giebt es viele Menschen, welche von Natur, oder durch Gewöhnung überhaupt nur das Nothdürftigste, und auch dieses nur oberflächlich vermöge des Gesichtes auffassen, welche mithin wenig geeignet sind, in den Naturformen ihr Erfreuliches, Belehrendes, oder Erhebendes zu erkennen, oder mit Lebhaftigkeit zu empfinden, oder dessen Eindruck, wie schwach er sey, in ihrem Gedächtniß aufzubewahren. Dann giebt es auch Individuen und ganze Völker, denen die Natur nicht eben ihre schönsten Seiten bietet, die mithin unter den sie umgebenden Dingen der Natur nichts

finden dürften, was den Lineamenten, Formen und Verhältnissen griechischer Statuen, oder guter italienischer Gemälde, wenn auch nur halbhin, zu vergleichen wäre. Jene des Formensinnes Entbehrenden möchten denn allerdings, wenn sie aus einer vorgefaßten günstigen Meinung, oder auch angezogen von der schärferen Charakteristik, in welche die künstlerische Darstellung so leicht verfällt, Kunstwerken einmal ihre Aufmerksamkeit zuwenden, darin Schönheiten der bloßen Form wahrzunehmen glauben, welche die natürlichen Formen überträfen. Diese anderen aber, denen die Natur ihre Kehrseite zugewendet, könnten wohl einmal auf die Meinung verfallen, die Natur bringe überall keine andere Formen hervor, als solche, so ihnen eben bekannt geworden. Jenen wäre nun freylich nichts zu erwidern, als etwa der Wunsch und Rath, sie mögen versuchen, ihren Formensinn durch Uebung zu schärfen. Diesen dagegen, sie mögen, um ihren Zweifel ganz zu beseitigen, ihre unwirthlichen und barbarischen Himmelsstriche nur einmal verlassen und sich bemühen, die Natur auch von Antlitz kennen zu lernen und sie in ihrem vollen Tage anzuschauen. Denn es wird, wenn sie solches nur ernstlich bestreben, nicht an Gelegenheiten fehlen, wie jene, welche eine sinnvolle Gönnerin, die Freyfrau von Rheden, vor wenig Jahren herbeygeführt, als sie die schöne Viktoria von Albano nach Rom brachte, um dort von den besten Künstlern modellirt, gemalt und gezeichnet zu werden. Wer damals zu Rom verweilte, wird sich des Aufsehens entsinnen, welches das schönste Antlitz hervorgebracht, und der allgemeinen Uebereinkunft, daß solches, in Ansehung der Uebereinstimmung seiner Verhältnisse, oder der Reinheit seiner Formen, sowohl alle Kunstwerke Roms übertreffe, als auch den nachbildenden Künst-

lern durchaus unerreichbar bleibe. Doch liegt es hier nicht in meinen Absichten, der Natur das Wort zu reden, welche selbst in ihren unschuldigsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekrystallen *) die Kunst, was die Form angeht, weit übertrifft, und überhaupt unter den Lebendigen keiner Lobrede bedarf; vielmehr wollte ich nur Meinungen erklären und entschuldigen, welche minder frevelhaft erscheinen müssen, sobald man annimmt, daß sie in einer gewissen Beschränktheit ihren Sitz haben.

Die Ansicht also, welche dem Künstler die Fähigkeit beylegt, willkührliche, aus der Luft gegriffene, der Natur im Einzelnen, oder im Ganzen entgegengesetzte Formen hervorzubringen; welche sich verspricht, daß solche von Menschen ersonnene Formen schöner und edler und bedeutender ausfallen werden, als die natürlichen; ist, durch welche Gründe wir sie unterstützen, oder beschönigen mögen, doch durchhin unhaltbar. Wenn aber diese Ansicht in sich selbst falsch und wie die Erfahrung bestätigt, in der Anwendung von höchstem Nachtheil ist: so wird der Künstler künftig wohl thun, von dem titanischen Vorhaben abzustehen, die Naturform zu verherrlichen, zu verklären, oder mit welchen anderen Namen solche Ueberhebungen des menschlichen Geistes in den Kunstschriften bezeichnet werden. Muß doch der Künstler auch bey dem schönsten Talente, dem treuesten Natursinn, immer darin sich ergeben, daß er sogar in seinen besten Leistungen, was deren Formenheit angeht, die Tiefe und Fülle, die Einheit und Wesenheit der Naturform nicht zur Hälfte erreicht; wie

---

*) S. W. Scoresby, Tagebuch einer Reise auf den Wallfischfang ꝛc. Hamburg 1825. Tafel 2 — 5.

denn sollte er darüber hinaus gehen können? Glücklicher Weise indeß besteht der Zweck der Kunst in ganz anderem, als in dieser Altflickerey *) der Werke des größten und ältesten Meisters en ronde bosse und basso rilievo **); doch werden wir diese Andeutung, weil sie das dritte Element aller künstlerischen Hervorbringung, den Gegenstand, angeht, erst späterhin begründen und gegen ihr widerstrebende Ansichten durchführen können.

Denn es möchte uns Anderen, die wir, das unbegründete Vorurtheil der Manieristen abwerfend, uns deutlich erinnert haben, daß in den bildenden Künsten die nothwendige, kraft umfassender Naturgesetze jedem offenen Sinne ursprünglich erfaßliche Bedeutsamkeit der Naturformen die Grundbedingung aller Darstellung niedriger, wie hoher Gegenstände sey; daß mithin diese Künste durchhin nur in natürlichen Formen darstellen und darzustellen vermögen; es möchte uns Anderen, wiederhole ich, vorerst obliegen und nöthig seyn, zu untersuchen und zu entwickeln, auf welche Weise der Künstler der Naturform so sehr Meister werde, daß er solche mit größter Willensfreyheit zu den mannichfaltigsten Kunstzwecken anwenden könne.

Durch zween, wohl in einander greifende, doch unterscheidbare, und unterscheidenswerthe Beziehungen seiner Geistesfähigkeit, gelangt der Künstler in den Besitz einer so klaren,

---

*) Böttiger, Ideen zur Arch. der Malerey. Dresden 1811. S. 1. f. — „Wenn schon die bildende Kunst überhaupt das Werk des Schöpfers gleichsam ergänzt.“ —

**) Ausdruck des Wandsb. Boten. Petrarc. ep. lib. V. ep. XVII. — Vetus ille magister Artis ingeniique largitor.

ren, so durchgebildeten und reichhaltigen Anschauung der Naturformen, als er jedesmal bedarf, um diejenigen Kunstaufgaben, welche theils aus seiner inneren Bestimmung, theils aus seiner äußeren Stellung hervorgehen, deutlich und gemuthend darzustellen. Die erste besteht in gründlicher Erforschung der Gesetze, einestheils der Gestaltung, anderntheils der Erscheinung solcher Formen der Natur, welche aus inneren Gründen und durch äußere Veranlassungen dem Künstler näher liegen, als andere. Die Forschungen dieser Art zerfallen in anatomische und optisch-perspectivische.

Die zweyte besteht in Beobachtung gemuthender und bedeutsamer Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt; und diese erheischt um fruchtbar und ergiebig zu seyn, nicht so sehr sonst empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleißes, als vornehmlich die leidenschaftlichste Hingebung in den sinnlich-geistigen Genuß des Schauens.

Wenn wir, um ihren verhältnißmäßigen Werth zu ermitteln, diese beiden Beziehungen des künstlerischen Studienfleißes gegenseitig vergleichen wollten: so würde uns die letzte unstreitig die wichtigere zu seyn scheinen. Denn setzen wir, was auf einer gewissen Höhe der Kunstbildung nicht wohl zulässig ist, daß der Künstler entweder der einen, oder auch der anderen entsagte, so entbehrte er offenbar mit geringerem Nachtheil allgemeiner, als schon irgend ein Bestimmtes darstellender Züge der Natur; mit geringerem Nachtheil der Richtigkeit, als der Fülle. Verschiedene Beyspiele beleuchten die Wahrheit dieser Bemerkung. Fra Angelico da Fiesole, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo, und ähnliche Maler ihrer Zeit und Richtung entbehrten ohne Zweifel der Kenntniß allgemeiner Bildungsgesetze der menschlichen Ge-

stalt; dagegen können die besten unter den Zeitgenossen der Carracci im Ganzen für einsichtsvolle Zeichner gelten. Aber die ersten sind eben so reich an einzelnen Wahrnehmungen gemuthender und bedeutender Züge der Natur, als jene anderen beschränkt auf wenige und gleichförmige Durchschnittsvorstellungen. Daher hoben sich, seitdem man, in Bezug auf gewisse Aeußerlichkeiten der Kunst, seine Ansprüche herabgestimmt, in Bezug auf das geistige Interesse sie gesteigert hatte, die einen in der Meinung und selbst im Handelswerthe, während die anderen eben so tief unter ihre frühere Schätzung herabsanken. Dieses Beyspiel indeß dürfte der Anfechtung unterliegen, da mancherley noch immer streitige Kunstansichten der Modernen zum Theil eben um diesen Gegensatz sich herumdrehen. Nehmen wir deßhalb ein anderes zur Hand, welches über allen Partheyzwist erhaben ist, nemlich das gegenseitige Verhältniß der größten Künstler neuerer Zeiten, des Raphael und des Michelagnuolo. Der letzte vertritt hier die Erkenntniß allgemeiner Naturgesetze; der erste die Fülle und Lebendigkeit der Anschauungen des Einzelnen. Niemand indeß, meine ich, würde Raphael aufgeben wollen, könnte er nur zu diesem Preise den Michelangelo sich erhalten.

Die deutliche Erkenntniß allgemeiner Naturgesetze hat demnach verhältnißmäßig nur einen untergeordneten Werth, ich möchte sagen, nur einen abhängigen, da sie für sich selbst und entkleidet von den bezeichnenden, unterscheidenden, also nothwendig mannichfaltigen, Zügen der Naturgestaltung in der Anwendung eben nichts Anderes würde gewähren können, als Darstellung allgemeiner Gesetze der Gestaltung und Erscheinung. Auch solche können nun allerdings der Kunst, im Gan-

zen betrachtet, sehr förderlich werden, indem sie Werke hervorbringen, welche, gleich dem berühmten Canon des Polyklet, Künstler belehren, oder ihnen die Auffassung des Allgemeinen erleichtern. Doch, im Einzelnen genommen, dürfte sie keinem Kunstwerke den Gehalt geben, der ihm jene allgemeinere Theilnahme erwirbt, auf welche doch gerechnet wird. Denn der Werth einer sicheren Einsicht, einer deutlichen Erkenntniß allgemeiner Naturgesetze zeigt sich nur da, wo sie mit Fülle vereinzelter Anschauungen verbunden, diesen selbst, wie dem, was sie in der Darstellung bezeichnen und ausdrücken wollen, jene Schärfe und Deutlichkeit verleiht, welche wir an durchaus vollendeten Kunstwerken bewundern und lieben.

Allerdings mögen solche Unterscheidungen innerhalb verwandter Beziehungen des Geistes auf den ersten Blick als müßige Spiele des Scharfsinns erscheinen. Erwägen wir indeß, daß eben die Versäumniß solcher Unterscheidungen in diesem besonderen Falle gar Manche veranlaßt hat, das Studium der Naturformen auf eine unersprießliche Weise zu betreiben. Denn aus diesem Grunde allein glauben Viele, bey dem sogenannten Modellzeichnen nicht, was einzig dabey zu gewinnen ist, nemlich einige Gründlichkeit der Einsicht, vielmehr auch Geschmacksbildung und Bereicherung an Vorstellungen zu erlangen, welche doch auf diesem Wege nicht zu erwerben sind; so wie Andere in entgegengesetzter Richtung durch ein flüchtiges Aufhaschen des Mannichfaltigen, was ihnen doch eben nur viele und verschiedene Züge der Natur gewähren kann, zugleich auch Einsichten in allgemeinere Naturgesetze zu erlangen hoffen. Wir indeß werden aus der eben ausgeführten Entgegenstellung der beiden Hauptbeziehungen des künstlerischen Studienfleißes nunmehr mit Zuversicht folgern

können, daß sie nur in seltenen Fällen gemeinschaftlich in Anwendung kommen, weil die eine Ausdauer und Verstand, die andere Lebendigkeit der Empfindung und Behendigkeit der Wahrnehmung voraussetzt; Fähigkeiten, welche theils nicht jederzeit in derselben Persönlichkeit zusammentreffen, theils, wo sie gemeinschaftlich vorkommen, doch nicht wohl in demselben Momente, in derselben Handlung gemeinschaftlich in Kraft treten können. Es wird daher unumgänglich seyn, jene Beziehungen der künstlerischen Wirksamkeit, sowohl im Begriffe zu trennen, als vornehmlich sie in der Ausübung möglichst getrennt zu halten.

Benutzen wir diese Unterscheidung auf der Stelle, um jenes vornehmlich seit dem siebzehnten Jahrhunderte beliebte Modell oder Actzeichnen in sein wahres Licht zu setzen. Daß Uebungen dieser Art unter allen Umständen dem Geiste nicht Mannichfaltiges, sondern einzig Allgemeines zuführen können, erhellt, wie wir bereits bemerkt haben, schon aus sich selbst. Demungeachtet geschieht es häufig, daß man die Aufmerksamkeit des Lehrlings durch allerley malerische Tändeleyen, wie durch wunderbare Stellungen, effectvolle Beleuchtungen und Anderes, zerstreut und von jenem einzig erreichbaren Zwecke ablenkt; oder daß man ihn absichtlich auf Solches zu lenken sucht, was man eben für das Erforderniß einer schönen und geschmackvollen Darstellung hält. Doch wenn man auch, wie hie und da wirklich geschieht, diesen althergebrachten Zerstreuungen der Aufmerksamkeit auf die Gesetze natürlicher Bildung ausweichen wollte, so würde doch das Modellzeichnen für sich allein nicht ausreichen, weil die voraussetzlich bezweckte Einsicht in allgemeinere Gesetze der menschlichen Bildung durch ein bloß äußerliches Beschauen des Nackten nicht wohl kann

genügend begründet werden. Allerdings erwirbt der Lehrling, der zum ersten und anderen Male nackte Körper beschaut und sich bemüht, sie aufzufassen und nachzubilden, zu Anfang schon durch äußerliche Besichtigung manches Wesentliche. Doch, nachdem die Frische des Sinnes sich abgestumpft hat, nachdem er erlernt, was durch bloße Beschauung der Oberfläche überhaupt zu erlernen ist, pflegt er, wie hundertfältige Erfahrung bestätigt, das schon Erlernte mehr und minder mechanisch zu wiederholen, jenes ihm sinnlich Vorliegende willkührlich und faustmäßig nachzuahmen; das Nutzloseste und Nachtheiligste, was Künstler überhaupt beginnen können, weil dabey weder etwas Gegebenes erlernt, noch der Geist in freyer Thätigkeit geübt wird. Aus diesem Grunde gleichen sich die Actzeichnungen aller europäischen Akademien; daher unterscheiden sich sogar die älteren italienischen Acte, deren ich viele gesammelt habe, von den neueren nur durch den Aufdruck der Schule, durchaus nicht durch Eigenthümlichkeiten der Modelle, welche bey so großer Entlegenheit der einzelnen Kunstschulen doch nothwendig unter sich verschieden waren *).

Wollte nun eine Kunstschule, welche aufrichtig die Bildung und Förderung ihrer Lehrlinge beabsichtete, diesem Uebel vorbeugen; wollte sie in der Ueberzeugung, daß der gewöhnliche Modellzeichner, anstatt Kenntnisse zu erwerben, vielmehr nur den ihm so nöthigen Natursinn abstumpfe, inskünftige dem Modellzeichnen eine bestimmtere Richtung auf den einzigen Zweck geben, der überhaupt dabey zu erreichen ist: so würde sie, denke ich, dasselbe auf das genaueste mit anatomischen Studien verbinden müssen. Es müßte dasjenige Glied

---

*) Dieses bemerkte schon Carstens; dessen Leben von Fernow. S. 131.

des Körpers, welches in der einen Woche am Todten erklärt und in seine Theile zerlegt dem Künstler bis in seine verborgensten Fügungen bekannt geworden, in der nachfolgenden Woche allein entblößt werden, um an dem lebendigen Vorbilde nun auch die Bestimmung und Handlung und äußere Erscheinung des eben Erlernten aufzufassen. Dieses müßte voraussetzlich nicht nach den gerade vorgefaßten Ansichten vom Malerischen, sondern einzig nach der Empfindung und Gewöhnung des Menschen, der eben zum Vorbilde dient, in alle erdenkliche Richtungen, Lagen und Bewegungen gebracht, und von dem Schüler seinerseits aus dem verschiedensten Gesichtspunkte aufgefaßt und nachgezeichnet werden. Allerdings dürfte Solches bey vollem Tageslichte geschehen müssen; denn der Punkt, von welchem das so häufig angewendete künstliche Licht ausströmt, steht dem Modell unausweichlich so nahe, daß die Strahlen viele vorragende Theile umfließen, und daher dem ungeübten Auge vieles als eine Fläche erscheinen machen, was wirklich schon Abänderungen der Form enthält; unangesehen, daß die Nachtbeleuchtung jederzeit der deutlichen Reflexe entbehrt, mithin die ganze Schattenseite der Beobachtung unzugänglich macht. Wäre dann der menschliche Körper auf die angegebene Weise seinen Theilen nach gründlich durchgenommen worden, so möchte es endlich an der Zeit seyn, auch auf das Ganze zu gehen, und abwechselnd die Gestalt auch in ihrem Zusammenhange und mehr in Hinsicht ihrer allgemeineren Verhältnisse und Vergliederungen nachzuzeichnen. Wollte man alsdann noch weiter gehen, und den Lehrling auch in schneller Auffassung der Bewegung und Handlung üben, so müßte dem Vorbilde die Wahl der Stellungen überlassen bleiben, damit nichts Erzwungenes zum Vorschein komme; damit

der Lehrling nicht sehe, was er sobald als möglich zu vergessen hat. Bey letzteren Uebungen müßte die jedesmalige Stellung so vorübergehend seyn, daß Jünglinge daran lernen, ihrem Geiste die Spannung und besonnene Entschlossenheit zu geben, welche die Auffassung des Mannichfaltigen und Flüchtigen erfordert.

Indeß fragt es sich wohl, ob die Entwickelung der nöthigen Behendigkeit im Aufgreifen des Vorübergehenden und Flüchtigen methodisch befördert werden könne; ob sie nicht vielmehr ganz aus dem eigenen Bestreben des Lehrlings hervorgehen müsse. Denn in der Beziehung des Studienfleißes auf das schnell zu erfassende Mannichfaltige, Völlige, Lebensreiche der Naturformen verschmilzt sich der Zweck, Formen der Darstellung zu gewinnen, so innig mit den Anregungen des Gemüthes und Geistes, welche die Natur dem Künstler in Fülle gewährt, daß diese Uebung nicht wohl ohne Lust und Liebe anzustellen ist, welche sicher weder zu lehren, noch einzuflößen sind. Ueberhaupt scheint es, daß man kaum ungestraft den Schleyer lüften könne, welcher die geheimnißvollen Beziehungen unter den gestaltenden Kräften beider, der Natur und des Künstlers, bedeckt; gewiß glaubte ich verschiedentlich wahrzunehmen, daß Künstler, welche nicht durch einen allgemeinen Zug und Hang ihrer Seele, sondern mit kaltem Bewußtseyn des Zweckes von der Natur gleichsam nur Formen erborgen wollten, in ihren Erwartungen gänzlich getäuscht wurden und ihren Zweck verfehlten.

Wie wichtig es sey, diese gegenseitige Anziehung, dieses geheimnißvolle Band, was Nautr und Kunst umschlingt, unaufgelöst und straff zu erhalten, scheint nun allerdings selbst denen nicht so gänzlich einzuleuchten, welche ihre, nach der

Ansicht der Manieristen, willkührlichen und mehr als natürlichen Kunstformen durch eine gewisse allgemeine Naturgemäßheit, Gesetzmäßigkeit, oder wie einige sagen, Naturnothwendigkeit bedingen *). Sowohl aus der Wortbildung dieser Ausdrücke, als aus einzelnen Anwendungen und Beyspielen erhellet zu Genüge, daß diese schon etwas herabgestimmten Anfoderungen unserer theoretischen Idealisten nur solches angehe, was ich so eben als gründliche und wissenschaftliche Naturstudien bezeichnet und ausgesondert habe. Gewiß sind auch diese Studien auf einer gewissen Höhe der Kunst ganz unumgänglich. Indeß haben wir schon oben gesehen, daß sie wohl die Darstellung befördern, doch für sich allein auf keine Weise alle Foderungen einer guten und faßlichen Darstellung erfüllen können; und wenn es noch anderer Beyspiele bedürfte, würden wir unter den neueren Schulen von einiger Gründlichkeit des Wissens nächst der bolognesischen auch die neueste französische anführen können, welche bey ausgezeichneter Kenntniß allgemeiner Bildungsgesetze der Natur an bezeichnenden und darstellenden Formen so arm ist, als jedem bekannt, welcher ihre Werke ohne vorgefaßte Meinung betrachtet hat. Demnach wird uns jene kalte und überlegte Auseinandersetzung, in welcher der Natur gleichsam durch Abfindung ihr Recht abgedungen wird, durchaus nicht genügen können; im Gegentheil würden wir befürchten müssen, daß auf diesem Wege

---

*) Unter den verschiedenen Bezeichnungen dieser Ansicht, welche über die neueste Literatur der Kunst und der Arch. verstreut sind, ist folgende besonders merkwürdig (Böttiger, Archäol. der Malerey. S. 145): „Die Nothwendigkeit des Gesetzes mit der Liebe zum Idealen gatten.“ — Vgl. Heinr. Meyer, Kunstgesch. Abth. 1. S. 36.

nicht einmal Solches zu erreichen steht, was den consequenteren Manieristen, oder, wie sie selbst sich nennen, Idealisten nicht abzusprechen ist, nemlich Einheit des Gusses. Für diese, vermuthe ich, fürchtete Bernini, als er die Möglichkeit bezweifelte, durch mechanische Zusammensetzung des einzelnen Schönen verschiedener organischer Körper übereinstimmende Gestalten hervorzubringen. Einer kalten, zerlegenden Prüfung, einem vornehmen Herabschauen auf die Werke der Natur, gleich dem, welches unsere gemäßigteren Idealisten empfehlen, würde nun freylich eine solche Verschmelzung nimmer gelingen können; wohl aber gelingt es der unbedingten, leidenschaftlichen Hingebung in den Eindruck des Einzelnen, in diesem die geheimeren Fäden aufzufinden, welche in den einzelnen Naturgestalten das Untergeordnete mit dem Herrschenden, das Besondere mit dem Allgemeinen verknüpfen. Dem geheimen Zuge also, welcher für bestimmte Kunstaufgaben Begeisterte zu diesen verwandteren Naturformen hinüberzieht, werden wir ruhig überlassen können, das erwartete Wunder, das Kunstwerk, zu bewirken. Wo aber Begeisterung und Liebe fehlt, da wird es überhaupt zwecklos seyn, im Einzelnen nachzubessern und Mäßigung *) zu empfehlen, möge diese nun in bestimmten Fällen wünschenswerth seyn, oder auch nicht.

---

*) Winckelmann und s. Jh. S. 277. heißt es von den Caracci: „sie bedienten sich der Natur weislich um ihren Darstellungen das Wahrscheinliche, den Formen das Mannichfaltige zu geben.“ — Heinr. Meyer Kunstgesch. Abtheil. I. S. 36. zeigt dort, nach den Worten des Index, s. v. Ideal, wie in den Werken der Zeit des Ueberganges vom hohen zum schönen Style, Idealbegriff und naturgemäße Wahrscheinlichkeit vereinigt worden. Also nur der Wahrscheinlichkeit und der Abwechselung willen (wie in den oben berührten Ausfüllungen

Doch auch dem bloßen Gedanken nach, dürften wir Solchen, welche in derselben Form (von denen rede ich, welche unter idealen Formen nicht bloß Darstellungen eines Geistigen, sondern eine eigene Art reeller Formen verstehen) *) eine gedoppelte Beschaffenheit, die natürliche und die künstliche, vereinigen wollen, die Frage vorlegen: wo sie denn in den Naturformen die Grenze der Gesetzmäßigkeit ziehen wollen, da es doch am Tage liegt, daß die kleinste Fiber, sogar das scheinbar Zufällige selbst, eben sowohl allgemeinen Naturgesetzen unterliegt, als das Knochengebäude und Muskelsystem, welche sie hier vielleicht allein im Sinne haben! — Sollten diese Kunstgelehrten wirklich überzeugt seyn, daß Darstellungen des überschwenglich Großen und Herrlichen, welche sie voraussetzlich im Sinne haben, durch ein solches Räthsel der Trennung des organisch Vereinten, der Vereinigung des Entgegengesetzten deutlicher erklärt werde, als, indem den Naturformen in ihrer Gesammtheit die Kraft zugestanden wird, mit vielem Anderen

---

sogenannter leerer Idealbildungen durch individuelle Züge) hätten sich, nach der Ansicht der ang. Schriftst., die Künstler bestimmter und ausgezeichneter Schulen der Natur genähert? Nicht das Bedürfniß, darstellende Formen sich anzueignen, nicht Hingebung in die begeisternden Anregungen der Natur, nur das Bestreben etwas Sinnestäuschung und unterhaltende Mannichfaltigkeit der Erscheinung hervorzubringen, hätte die griechischen und spätere Künstler veranlaßt, sich der Natur, umsichtig und mißtrauisch, anzunähern? —

*) Böttiger a. a. O. S. 353. (Von der älteren griech. Malerey) — „So wurde, wo das Ideal noch nicht erreicht werden konnte, wenigstens das Geistige und Heilige der Kunst schon gehandhabt.“ Also unterscheidet dieser Gelehrte in Bezug auf die Kunst Ideales und Geistiges.

auch das Schöne und Erhabene bestimmter Vorstellungen des Geistes auszudrücken; dem Künstler aber die Fähigkeit, die ursprüngliche Bedeutung der Naturformen zu fassen, sie zu unterscheiden, und für jede sich darbietende Kunstaufgabe nach den Umständen die angemessenste aufzufinden; sollte er auch eben diese ihm einwohnende Fähigkeit nicht immer in Worten erklären, nur in seinen Werken sie darlegen können.

Doch stellet sich dem rechten Verständniß der Naturbeziehungen des Künstlers noch immer jener schwankende Naturbegriff entgegen, dessen Verkehrtheit und Mißlichkeit ich bereits erwiesen habe. Denn hätten die Kunstgelehrten nur erst sich dieses widerstrebenden Wortgebrauches entledigt, so würden sie aufhören, was ihnen in Bezug auf ein bestimmtes einzelnes Modell ganz richtig scheint, auf die Gesammtheit der Natur zu übertragen, woher höchst wahrscheinlich, und hie und da selbst erweislich, die große Sorglichkeit entstanden, mit welcher das Naturstudium in vielen Kunstschriften noch immer bedingt wird. — Hier kommt aber auch noch dieses in Frage, ob es überhaupt möglich sey, auf so kühle und frostige, bedenkliche und mäkelnde Weise der Naturform, wenn auch nur das Mindeste, geschweige denn ihr Bestes abzugewinnen.

Gewiß wird Niemand läugnen wollen, daß der Mensch überhaupt, welche Beziehung und Anwendung er den Thätigkeiten seines Geistes wohl gebe, doch, was er mit Lust und Liebe ergreift, oder mit Achtung und Ehrfurcht vor dessen Zweck und Gegenstand, jederzeit viel leichter und besser zum Ende bringen wird, als Solches, was er durchaus kalt und nüchtern, oder gar mit einer vornehmen Geringschätzung behandelt. Weshalb denn sollte nur eben in der Kunst das Gegentheil statt finden? Wenn daher die Bekenner jenes

Schaukelsystemes einmal sich dazu verstehen, der Kunst Naturgemäßheit einzuräumen, so werden sie auch davon abstehen müssen, vom Künstler zu fodern, daß er solchen, so seltsam bedingten Antheil Natürlichkeit mit einer durchaus unergiebigen, ja unerträglichen Nüchternheit in sich aufnehme und gleichsam seinen Werken nur äußerlich anhefte. Möchten sie doch nur, wenn es ihre Befangenheit gestattete, Kunstwerke, so aus der Nachfolge ihrer Lehre hervorgegangen, in ihrem wahren Lichte sehen, und in ihnen wahrnehmen können, wie seltsam darin widrige Modellzüge mit willkührlicher Ungestalt gegattet sind; wie diese einander widerstrebenden Elemente, ohne alle Einheit des Gusses, nur ganz äußerlich und ohne inneren Verband zusammenhaften *)!

Gehen wir aber in die besonderen Verhältnisse der Kunst ein, so wird es wohl sogar denen, welche die Kunstformen in sogenanntem Ideale vereinfachen wollen, doch klar seyn, daß, wie die Zwecke der Kunst auch bey der einseitigsten Richtung des Geistes doch nothwendig viele und mannichfaltige sind, so auch die Formen, welche die Darstellung erheischt, verschiedene und mehrfache seyn müssen. Nehmen wir nun an, daß ein Künstler, im Sinne des eben berührten bedingten Naturstudiums, die natürlichen Formen ohne alle Wärme, ja sogar mit einer gewissen Geringschätzung betrachtend, solche nicht früher in Anspruch nehmen wollte, als nachdem ein be-

*) Carstens fand, nach Fernow in dessen Leben S. 134. in den Arbeiten, welche seiner Zeit in dieser Richtung beschafft wurden: ein widriges Gemisch von Antike, gemeiner Modellnatur rc. Vergleiche die Zweifel über das Ergebniß dieser Richtung künstlerischer Studien Anm. 477. Band IV. der neuen Ausg. Winckelmanns.

stimmter Kunstzweck sich dargeboten *), den zu erreichen er etwa jener zu bedürfen glaubte; so dürfte auf der einen Seite die rechte und paßliche Form nicht immer zur Hand seyn; auf der anderen der Künstler selbst sehr ungeübt, aus dieser, welche sie auch sey, doch immer ihm ungewohnten Naturform den rechten Vortheil zu ziehen. Wäre dem also, wie ich bestimmt zu wissen glaube, so würde der Künstler gewiß genöthigt seyn, sowohl seine Vorstellung bey Zeiten und vor aller Aussicht auf künftige Verwendung mit vielen und mannichfaltigen Formen zu erfüllen, was ohne lustiges und freudiges Umherschauen nicht wohl zu erreichen steht, als anderntheils sich unablässig in der Aneignung einzelner Naturformen einzuüben, damit eine wesentliche Fertigkeit der Kunst ihn nicht verlasse, da, wo er deren am meisten bedarf. — Doch gilt dieses nur technische Vortheile. Wie aber wäre die Natur, wie ich oben berührt habe, nicht bloß die einzige Quelle darstellender Formen, vielmehr auch zugleich die ergiebigste, unerschöpflichste Quelle aller künstlerischen Begeisterung? wenn Solches, was die künstlerische zu einer eigenthümlichen Geistesart macht, nicht anders gründlich erweckt, wenn das eigenthümliche Wollen der einzelnen Künstler nicht anders seiner selbst deutlich bewußt werden könnte, als durch die rückhaltloseste Versenkung in das ihm nächstverwandte Naturleben?

Zwiefach ist jegliche Leistung der Kunst von außen bedingt; einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwickelung der Natur, die ihn umgiebt. Die geschichtliche Stellung giebt dem Künstler die

---

*) S. die Herausg. Winckelmanns, Kunstg. Bd. IV. Anmerk. 158.

Richtung; von dieser Seite angesehen, stehet er mit dem gesammten Geistesleben seiner Zeit, oder doch seines Volkes in einem für jeden Theil ersprießlichen Wechselverhältniß. Aber die örtliche Naturentwickelung bestimmt, in wie weit er die Richtung, welche sein Geist und sein Gemüth durch den Begriff erhalten, mit Aussicht auf ein fröhliches Gelingen verfolgen könne. Die Kunsthistorie zeigt kein Beyspiel, daß Künstler durch den Begriff über die Anregungen hinaus begeistert werden könnten, welche die Natur ihnen eben gewähren will. Die griechische Kunst veränderte schon im alten Rom, wenn wir frostige Nachahmungen hintansetzen, und uns an die genialischen Darstellungen römisch bürgerlicher Größe halten wollen, mit ihrem Streben zugleich auch den Charakter. Sogar, was man den Griechen nachahmte, erhielt den Aufdruck italischer Eigenheiten *). Auf das mannichfaltigste

*) Niemand, wie ich glaube, hat jemals bemerkt, oder doch die Bemerkung ausgesprochen, daß in einigen Theilen Italiens, welche die germanischen Einwanderer weniger, oder gar nicht eingenommen und durchwohnt haben, nemlich in den Niederungen der Etsch, und vornehmlich im Bezirke von Rom (dem Ducatus Romanus des früheren Mittelalters) ein eigenthümliches Verhältniß in der Haupteintheilung des Körpers vorherrscht, welches sowohl von dem deutschen, als von dem altgriechischen durch verhältnißmäßige Länge des Leibes, Kürze des Untergestelles sich unterscheidet. Dieser Mangel zeigt sich zu Rom nicht selten, wenn auch minder auffallend, sogar in schönen Modellen, wie kürzlich noch in dem, Künstlern bekannten, Saverio. — Da wir nun dieselbe Eigenthümlichkeit in vielen römischen Bildnißstatuen wahrnehmen, da sie sogar in vielen Darstellungen von Göttern und Helden vorkommt, welche den Aufdruck bekannterer Kunstmanieren der Kaiserzeit tragen (der Standbilder auf den Rückseiten der Kaisermünzen nicht zu gedenken); so werden wir auf der einen Seite nicht anstehen können, sie in diesen aus dem wiederholten Eindruck

unterschieden sich aber auch die neueren Schulen, selbst als sie noch in ähnlicher Richtung begriffen waren, durch den Aufdruck der Oertlichkeit *), so daß, wenn wir Copien und Nachahmungen ausnehmen, welche eben dem ächten Barbaren

---

ähnlicher Bildungen zu erklären, auf der anderen aber allenthalben, wo wir in Statuen den verlängerten Unterleib, die verhältnißmäßig kürzeren Beine erblicken, auf römische Arbeit zu schließen. — Sogar Raphael vertauschte nach längerem Aufenthalte zu Rom die schlanken florentinischen und umbrischen Gestalten, welche wir in der Grablegung und Disputa sehen, gegen die gedrungene, kurze Bildung der Römer.

*) Göthe, aus meinem Leben, zweiter Abtheilung, erster Theil, S. 207. „Als ich bey hohem Sonnenschein, durch die Lagunen fuhr, und auf den Gondelrändern die Gondeliere leicht schwebend, bunt bekleidet, rudernd betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten; so sah ich das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Localfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnißmäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein gleiches galt von dem Wiederscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in Hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nöthig waren, um ein Tüpfchen aufs i zu setzen." Diese meisterlich herrliche Schilderung war, wenn sie einmal geraubt werden sollte, nicht wohl zu theilen und abzukürzen. — Die auffallende Oertlichkeit der italienischen Städteschulen (in Italien giebt es größere Verschiedenheiten der Abkunft und der climatischen Einwirkung als unter uns) fiel sogar einem italienischen Maler moderner Richtung, Hrn. Camoccini, auf, als er 1810 veranlaßt war, den Norden zu besuchen. — Vergl. die geistreichen Winke über das Verhältniß des Rubens zur ihn umgebenden Natur im Athenäum B. 1. Stck. 2. S. 47. — Jomard (in Descr. des l'Egypte), sur les Momies des Hypogèes de Thèbes, fand die Knochenbildung der Mumien in Uebereinstimmung mit den Gestaltungen ägyptischer Kunst. In wie fern er richtig gesehen, ist wohl bey der Entlegenheit der Denkmale hier nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

am leichtesten zu gelingen pflegen, alle wirklich werthvollen Schulen der alten, wie der neuen Welt unläugbar ein eigenthümlich-örtliches Ansehen haben. Gewiß also können Künstler, deren geschichtliche Richtung falsch, oder doch niedrig ist, wohl, gleich vielen Holländern des siebzehnten Jahrhunderts, den Anregungen, welche die Natur ihnen gewähren will, minder entsprechen, doch nimmer durch den Begriff so weit über sie hinausgehoben werden, als unsere mancherley Idealisten voraussetzen.

Genau genommen geht es den Künsten des Begriffs nicht so gar viel besser; doch haben sie den Vortheil der unbestimmteren Darstellung. Denn so schwer es seyn mag, in einer Sprache, der von Natur etwas Plattes, Lächerliches oder Kleinliches anklebt, tragische und heroische Wirkungen hervorzubringen, so gewöhnt man sich doch allgemach an ihre Aeußerlichkeiten und, was im Grunde schwimmt, erhält am Ende die Gestalt, welche die Phantasie ihm aufdrücken will. Der Künstler aber erschöpft seinen Gegenstand, bis auf den Grund, und Alles, was er falsch gedacht, schief aufgefaßt, ungenügend gearbeitet, liegt nackt und bloß vor aller Augen da. Auf einer Täuschung zwar beruht es, wenn wir dem Dichter glauben, er habe sich weit über seine geschichtliche Befangenheit hinaus in ferne Welten versetzt. Doch eben weil diese Art der Täuschung dem Künstler nicht zu Hülfe kommt, muß er, wie endlich selbst die Schönheitslehre zugeben wird, vieles an sich selbst ganz Wünschenswerthe sich versagen.

Nicht herabstimmen, nein ermuntern möge diese Erinnerung, Solches, was nach den Umständen allein geschehen kann, ganz zu thun; die kurze Zeit, welche der jugendlichen Empfänglichkeit gewährt ist, nicht in hoffnungslosem Sehnen hinzu-

hinzubringen *), wie dem geschieht, welcher die rednerischen Wendungen, durch welche die Sterblichen sich über die Bedingtheit ihres Daseyns hinauszureden lieben, für baaren Ernst nimmt. Allerdings soll der Künstler sich sittlich bestimmen lassen zum Wahren, Rechten und Guten; doch nimmer sich überreden, über das angeborene Maß seines Talentes, über seine geschichtliche Stellung und natürliche Umgebung hinaus zu wollen. Denn nur dieses liegt in der Macht seiner Entschließungen, ob er das verliehene Pfund inneren Lebensgeistes und äußerer Anregungen freudig und rüstig verschmelze und einige, was unter allen Umständen gute und reichliche Früchte bringt. Ueberhaupt ist in der Kunst Raum für mancherley Gaben und mancherley Beziehungen desselben Bestrebens. Wenn ihr ein rechtes Gedeihen beywohnt, blüht sie nicht bloß in den Treibhäusern der Hauptstädte, in den Prunksälen der Reichen, oder zur Befriedigung gelehrter Grillen, vielmehr verbreitet sie sich über Alles, was nur den Aufdruck der Gestalt zuläßt, und beherrscht, wie in den glücklichsten Zeiten der alten

*) Am leichtesten nehmen gerade die edelsten Gemüther diese Stimmung an, weshalb der Verlust, welcher daraus entsteht, nur um so mehr zu beklagen ist, und dringend auffordert, ihn auf alle Weise abzuwenden. — Bis zur Absichtlichkeit durchgebildet zeigt sich die Sehnsucht nach vergangener Herrlichkeit in einer Aeußerung des Petrarca, welche Hr. Hofr. H. Meyer zur Andeutung seines eigenen Standpunktes, als Motto, seiner Kunstgeschichte vorangestellt. Wäre es nicht gewiß, daß Petrarca an dieser Stelle, als warmer Patriot, den bürgerlichen Verfall seines Vaterlandes im Sinne hatte, wäre es, wie bey einigen Neueren, ein bloß ästhetischer Ueberdruß an den Ecken und Schärfen der Gegenwart: so dürfte man doch bezweifeln, ob der weiche moderne Dichter, hätte das Schicksal ihn plötzlich in antike Lebensverhältnisse versetzt, sich darin so ganz behaglich gefühlt haben könne.

und der neueren Kunstbildung, sogar das Handwerk. Auch bey minder günstigen Umständen der Kunst findet das untergeordnete Talent seine Stelle, indem es bald in sinnlich vorliegenden Formen der Natur durch bloße Macht der Empfindung auf ihr Schönes und Bedeutendes trifft, bald wieder durch technische Gewandtheit höhere Bestrebungen stützt und trägt; und mächtige Geister werden Alles, was sie mit Ernst und Tüchtigkeit ergreifen, wie gering es an sich selbst sey, doch unumgänglich in ihr Lebensblut verwandeln und als ihr eigenes wieder ausgebären.

Möchte es mir in den voranstehenden Zeilen gelungen seyn, meinen Gegenstand mit überzeugender Deutlichkeit aufzufassen und darzulegen! Doch fürchte ich, daß seine Theile durch mancherley Abschweifungen so weit auseinander gerückt worden, daß es nöthig seyn dürfte, sie noch einmal im Ganzen zu überschauen.

Darlegen wollte ich, daß die Formen, vermöge deren Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten, wie die geistigsten, darstellen, ohne einige Ausnahme in der Natur gegebene sind. Zu diesem Zwecke habe ich im Gefolge der Kunstgeschichte erinnert, daß im Alterthume, wie selbst in den besten Zeiten der neueren Kunst, diese Wahrheit nirgendwo bezweifelt wurde; daß man erst spät, in sehr modernen Zeiten auf die Grille verfallen ist: daß nicht bloß der Gegenstand, vielmehr auch die darstellenden Formen selbst der Erfindung, oder doch der freyen Auffassung des Künstlers angehören können; noch später: daß solche der Erfindung des Künstlers durchaus angehören müssen. Darauf habe ich daran erinnert, daß eben diese Ansicht in den letzten Jahrhunderten eine Fülle der schönsten Talente in sich selbst aufgerieben hat, indem ihre Ge-

schicklichkeit zwecklos in solches ausartete, was wir im schlimmsten Sinne Manier, oder leere Fertigkeit der Hand nennen.

Ferner habe ich gezeigt, wie dieser verderbliche Irrthum durch den gleichzeitig entstandenen, beschränktesten Naturbegriff der Künstlersprache ein gewisses Ansehen von Richtigkeit erhalten, indem man nun, was in Bezug auf bestimmte Modelle wahr zu seyn schien, unbewußt auf die Gesammtheit des Erzeugten, ja auf die zeugende Grundkraft selbst übertrug. Endlich zeigte ich, wie diese Ansichten der verwerflichsten Kunstrichtung, als Vorbegriffe, in die Systeme gelehrter Geschichtschreiber und philosophischer Theoretiker der Kunst übergegangen, und diese verhindert, deutlich aufzufassen: daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkührlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruhe; wie ferner eben dieselben Kunstgelehrten, den vollen Werth, die ganze Bedeutung natürlicher Formen verkennend, und dennoch aus Vernunftgründen der Natur einige Rechte einräumend, auf die unentschiedene Ansicht verfallen sind: daß Künstler nur unter gewissen Einschränkungen und Bedingungen dem Eindruck natürlicher Formen sich hingeben dürfen. Dagegen bestand ich, mit Hindeutung auf die Erfolglosigkeit so anorganischer Verknüpfung des Natürlichen und Künstlichen der Form, auf den Grundsatz: daß Künstler sich dem Eindruck der natürlichen Formen ganz rückhaltlos hingeben müssen, sowohl weil diese die einzigen allgemeinfaßlichen Typen aller Darstellung durch die Form in sich einschließen, als auch, weil sie für Künstler eine unversiegbare Quelle geistiger Anregungen sind, da auch die Natur sich gefällt, was immer der künstlerischen Auffassung

werth ist, in ihren mannichfaltigsten Formen auszudrücken und darzulegen.

Einiges indeß, dessen halbdeutliche Wahrnehmung manche Archäologen und Kunstgelehrten veranlaßt hat, jene manieristische Ansicht für begründeter zu halten, als sie wirklich ist, bleibt uns, wie wir oben versprochen, noch zu erörtern übrig.

Denn schon bey Beleuchtung der verschiedenen Begriffe vom Idealen der Kunst hatte ich angedeutet, daß die Alterthumsforscher in zween die Kunst des classischen Alterthumes begleitenden Umständen eine gewisse Bestätigung des Vorbegriffes zu finden geglaubt, den sie nun einmal aus den Kunstansichten der Manieristen sich angeeignet. Diese Umstände nannten wir: den Typus und den Styl. Ueber den Typus, oder über die Gleichförmigkeit in der Darstellung gleicher, oder doch verwandter Kunstaufgaben, werden wir leicht hinweggehen dürfen. Er ist gedoppelter Abkunft und Art. Denn zum Theil entspringt er aus einer Nachwirkung jener ältesten Bezeichnungsart von Begriffen und Gedanken, welche wir von der reinen Kunstbetrachtung ausschließen, weil diese Eigenschaft der griechischen Kunst, künstlerisch angesehen, nur in so fern in Betrachtung kommt, als sie überall mit bewundernswürdiger Feinheit dem eigentlich Künstlerischen angelegt ist; im Uebrigen fällt sie, wie oben gezeigt, der historischen Archäologie anheim. An solchen Stellen aber, wo eben diese Gleichförmigkeit ganz kunstgemäß ist, entstehet sie eben aus jener in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der Form, vermöge welcher bestimmte Ideen nur in bestimmten Formen sich künstlerisch ausdrücken können. Demnach ehrt sie gleich sehr den Natursinn, als die religiöse Strenge, mit welcher altgriechische Künstler ihre Aufgaben aufgefaßt; also bestätigt sie

nicht etwa die Ansicht der Manieristen, vielmehr die Ueberzeugung, welche wir eben begründet und erläutert haben.

Der Styl aber wird eine längere Abschweifung, vielmehr eine eigene Betrachtung erfordern, da man bis dahin weder über die Bedeutung dieses Wortes, noch über die Wahrnehmung, welche ich damit zu verbinden geneigt bin, so gänzlich einig und im Reinen ist.

Schon die alten Römer übertrugen das Bild des stylus, des Griffels, oder des Werkzeuges, durch welches sie ihre Gedanken und Entwürfe auf Wachstafeln einzugraben pflegten, auf allgemeinere Vorzüge der Schreibart. Wir haben bekanntlich mit dem Begriffe auch das bezeichnende Wort von ihnen angenommen. Die neueren Italiener indeß, denen wir einen großen Theil unserer Kunstworte verdanken, weil sie zuerst Dinge der Kunst mit einigem Erfolge behandelt haben, hatten längst aufgehört mit Griffeln zu schreiben, als in dem berühmten Sonett des Petrarca *) dasselbe, nur zu, stile, erneuerte Wort in dem Sinne eines Zeichnenstiftes wieder auftrat. Daher, aus dem modernen Begriffe eines Werkzeuges der Kunst, stammt die Uebertragung des Wortes auf Vortheile der künstlerischen Darstellung, welche in der That in Italien frühe, in Deutschland und in den übrigen tramontanen Ländern sehr spät vorkommt. Den Italienern aber, denen das Grundbild gegenwärtig blieb, bezeichnete stile, wie maniera, durchaus nur die äußerlichsten Vortheile in der Handhabung der Form, oder des Stoffes, wie die Beyworte, welche sie mit diesem Begriffe zu verbinden gewohnt sind, deutlich

---

*) Auf das Bild seiner Laura. Son. 57. Vergl. Cennino di Drea Cennini trattato etc. c. 8.

an den Tag legen *). Winckelmann indeß, der diesen, gleich anderen Kunstausdrücken, von den Italienern annahm, erweiterte ihn sogleich nach seiner durchhin höheren Ansicht, indem er die Manier, den Styl im Sinne der Italiener, mit gewissen Richtungen des Geistes in Verbindung dachte, aus diesen, jenen ableitete. Denn es ist klar, daß seine verschiedenen Kunststyle der Griechen, welche in Aller Munde sind, nicht bloß auf Wahrnehmungen angenommener Artungen des Vortrages beruhen, vielmehr besonders auf der Beobachtung bestimmter Richtungen des geistigen Sinnes auf Edles, Gefälliges, oder Anderes. Der Ausdruck, Styl schöner Formen, welcher in noch neueren Kunstschriften vorkommt, scheint eine entschiedenere Neigung, oder Gewöhnung zum Schönen anzudeuten; denn es ist undeutlich, ob er mehr von bestimmten Richtungen des Geistes, oder nur von Fertigkeiten der Hand zu verstehen sey. — Doch unter allen Umständen möchte es gegen die Ableitung seyn, Solches, was bereits auf der Wahl und Auffassung des Gegenstandes beruhet, also auf der allgemeinen Empfänglichkeit und Richtung des Geistes ganzer Schulen, oder einzelner Meister, mit einem Worte zu bezeichnen, welches ursprünglich ein bloßes Werkzeug bedeutet, also in der Strenge auch bildlich nur von Vorzügen der Behandlung des äußeren Stoffes sollte verstanden werden.

Es ist mir unbekannt, durch welchen Zufall der, obwohl noch schwankende, Stylbegriff vieler Künstler der jüngsten Zeit dem Grundbilde des Wortes sich wiederum angenähert hat **).

---

*) Stile facile, robusto etc.

**) Ich vermuthe, daß dieses damals geschehen, als Carstens, Thorwaldsen und andere Künstler zu Rom den Grund

In ihrem Sinne ist Styl nicht mehr, wie bey den Italienern, ein Besonderes und Eigenthümliches, sondern ein allgemeiner, durchhin begehrenswerther Vortheil in der Handhabung des äußeren Kunststoffes. Allerdings ist dieser Begriff bey Vielen noch immer mit Vorstellungen von beliebten Eigenthümlichkeiten einzelner Schulen und Meister verbunden; doch nur, weil sie diese Eigenthümlichkeiten für durchaus musterhaft, und gleichsam für ein Allgemeines halten. Also werden wir nicht wesentlich weder vom Wortgebrauch, noch von dem eigentlichen Sinne der besten Künstler dieser Zeit abweichen, wenn wir den Styl als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Foderungen des Stoffes erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht.

Styl, oder solches, was mir Styl heißt, entspringt also auf keine Weise, weder, wie bey Winckelmann und in anderen Kunstschriften, aus einer bestimmten Richtung oder Erhebung des Geistes, noch, wie bey den Italienern, aus den eigenthümlichen Gewöhnungen der einzelnen Schulen und Meister, sondern einzig aus einem richtigen, aber nothwendig bescheidenen und nüchternen Gefühle einer äußeren Beschränkung der Kunst durch den derben, in seinem Verhältniß zum Künstler gestalt-freyen Stoff *). Daß ein solcher vom Dar-

---

legten zu der mehrseitigen Regsamkeit deutscher Künstler, welche noch immer dauert. S. Fernow Leben des Maler Carstens, S. 246. — Bey Fernow liegt dieser Begriff allerdings noch sehr im Rohen.

*) Sandrart, teutsche Akad. Theil I. Bch. 2. Kap. 1., definirt die Bildnerey als eine Kunst, „welche durch Abnehmung und Stümmelung des überflüssigen Stoffes dem ungestalten Holz u. s. f. die verlangte Form giebt.“

gestellten, wie von den darstellenden Formen verschiedener und unterscheidbarer Stoff in jedem Werke der Kunst vorhanden sey, erhellt aus sich selbst. Weniger vielleicht, daß derselbe unter allen Umständen sich geltend macht, und, je nachdem seine inneren Forderungen erfüllt, oder verletzt worden, bald die Gesammterscheinung der Kunstwerke begünstigt, bald sie, wenn nicht vernichtet, doch stört. Es ist daher von großer Wichtigkeit, diese Foderungen zu erforschen, was nur geschehen kann, indem wir den Stoff ganz für sich betrachten, also denselben von anderem, sey es, Allgemeinem, oder Besonderem der Kunst, in unserer Vorstellung absondern.

Die Foderungen des derben Kunststoffes, deren Erfüllung ich Styl nenne, sind, einmal allgemeine, jegliche Kunstart gemeinschaftlich umfassende; zweytens besondere, nur die einzelnen Kunstarten, jegliche für sich, betreffende.

In Bezug auf den derben und äußerlichsten Kunststoff treffen beide darstellende Künste unter sich, wie mit der Baukunst (welche bekanntlich, nachdem sie der Nothdurft und der Stärke genügt hat, auch nach Schönheit streben darf), nur in einer einzigen Eigenschaft überein: der Erscheinung im Raume. Das allgemeinste, umfassendste Stylgesetz ist demnach: Uebereinstimmung der räumlichen Verhältnisse; eine Schönheit, deren allgemeines Gesetz allerdings noch keinesweges festgestellt worden, noch so leicht festzustellen ist; für welche indeß uns ein Gefühl verliehen worden, dessen Schärfung und Ausbildung dem Künstler besonders obliegt.

Daß Uebereinstimmung räumlicher Verhältnisse ganz unabhängig von den Foderungen sowohl des Gegenstandes, als der Formen der Darstellung, erstrebt werden könne, zeigt sich

zunächst in der Baukunst, wo diese Foderungen einleuchtend wegfallen; in den Werken aber der darstellenden Künste vornehmlich in solchen Dingen, welche in Bezug auf die Darstellung gleichgültig sind und mehr durch ein allgemeines Bedürfniß der Füllung des Leeren herbeygezogen werden.

Wie die Vertheilung und Anordnung solcher Dinge auch in den darstellenden Künsten an und für sich, je nachdem sie wild und verworren, oder gemäßigt und beruhigend ausgefallen, einen Vorzug, oder Mangel begründe, sehen wir bald in geistreichen und verdienstlichen Kunstwerken, denen, gleich den meisten ganz modernen, jene allgemeine Uebereinstimmung fehlt; bald wieder in minder verdienstlichen, ja geistlosen, welche, gleich geringeren Antiken, oder mäßig wohlgedachten Malereyen des italienischen Mittelalters, ihrer sonstigen Mängel ungeachtet, jenen wichtigen Kunstvortheil in überraschender Völligkeit darlegen. In größter Vollkommenheit indeß werden wir den allgemeinen Styl in den besten Bildwerken des Alterthumes wahrnehmen können, oder in den Gemälden der mittleren Laufbahn Raphaels und seiner vorzüglichsten Zeitgenossen. Obwohl auch aus diesen keinesweges ein allgemeines Gesetz bildnerischer, oder malerischer Anordnung abzuleiten ist, da mit jedem neuen Verhältniß auch neue Foderungen eintreten, so daß, was dort galt, hier schon nicht mehr anwendbar ist. Sind nun die Künstler in dieser Beziehung ganz auf Sinn und Gefühl angewiesen, so müssen sie auf alle Weise Bedacht nehmen, diese Fähigkeiten durch Prüfung und Unterscheidung des Musterhaften und Fehlerhaften zu schärfen; um so mehr, da die modernen Kunstbegriffe der Composition und Gruppirung, welche offenbar aus einer unbestimmten Wahrnehmung

der Vortheile guter Anordnung entstanden sind, auch wenn sie weniger beschränkt aufgefaßt würden, als gemeinhin geschieht, doch für das Bedürfniß nicht ausreichen dürften.

Dieser allgemeine Styl, welcher Kunstwerken wenigstens so viel Vortheil bringt, als der Tact musicalischen Ausführungen, scheint durchaus nur auf den frühesten Stufen der Kunst sich zu regeln und auszubilden. Diese Erscheinung erkläre ich mir aus einer gedoppelten Ursache. Einmal gestattet auf früheren Kunststufen die Einfachheit des Wollens und diesem entsprechender Formen der Darstellung die Aufmerksamkeit unzetheilt auf die inneren Foderungen des derben Kunststoffes zu lenken, den daher die Incunabeln antiker, wie neuerer Kunst ohne Ausnahme und in jeder Beziehung nett und zweckgemäß zu behandeln pflegen. Zweytens aber entsteht besonders eben der allgemeinste, räumliche Harmonie bezielende Styl aus der Herrschaft, welche die Baukunst *) auf diesen früheren Stufen über die bildenden Künste auszuüben pflegt. Wie überhaupt in der Baukunst (Zweck, Vernunft, Realität, Tüchtigkeit, vorausgesetzt, welche ein gesunder und geschärfter Sinn hier nie ohne Widerwillen vermißt) alle Schönheit vornehmlich auf dem Verhältniß der Größen unter sich, wie zum Ganzen beruhet, so gewöhnt sich auch der Bildner und Maler

---

*) Ich weiß nicht, in welchem Sinne Winckelmann (K. G. Bch. IV. Kap. 1. §. 29.) behauptet, daß bey den Griechen Bildnerey und Malerey eher, als die Baukunst, zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt sey. Anders und weiter gebildet hat die Baukunst sich allerdings in den späteren Zeiten des Alterthumes. In wie fern sie aber im Zeitalter des Phidias und kurz vor ihm minder entwickelt gewesen, als die gleichzeitige Bildnerey, nun gar als die Malerey, darüber läßt uns sowohl Winck., als seine Herausgeber im Dunkeln.

in ihrem Dienste, Solches, was weder vom Gegenstande, noch von den Bildungsgesetzen der Natur so unbedingt gefordert wird, was demnach mehr und minder in seiner Willkühr liegt, dem Maße zu unterwerfen; weshalb es den Künstlern auf ausgebildeteren Kunststufen immer nützlich seyn wird, in Bezug auf Styl die früheren Bildungsstufen ihrer eigenen Kunstrichtung im Auge zu behalten. Betrachten wir nun auch die Stylgesetze, welche theils die Bildnerkunst, theils die Malerey insbesondere angehen *).

Der Stoff, in welchem der Bildner seine Formen wirklich gestaltet, ist ohne Ausnahme eine dichte Masse, Holz, Thon, Erz, Gestein, oder Aehnliches; die sichtliche Schwere und Unbehülflichkeit dieses Stoffes wird selbst von den anstelligsten Meistern nie so ganz überwunden, daß sie aufhörte, sich dem Gefühle aufzudrängen. Daher, und durchaus nicht, wie Winckelmann anzunehmen scheint, aus einem sittlichen Grunde, ist dem Bildner das Schwebende, Fahrende, Sausende, Fallende darzustellen versagt, welches Alles, sobald es der Gegenstand begehrt, in der Malerey, die es leicht und bequem vor den Sinn bringen kann, noch gar nicht mißfällig ist, wie es doch seyn müßte, wenn es an sich selbst unsittlich wäre. Dieselbe Beschaffenheit des Stoffes gebietet, daß der Bildner überall, nicht bloß nach einem wirklichen Gleichgewichte strebe, welches nur etwa die Umstehenden sichern dürfte, sondern nach einem in die Augen fallenden, überzeugenden, welches in Statuen, ohne daß man sich immer des

*) Fernow a. a. O., will dem Gefühle seiner Zeitgenossen nicht zugeben, daß Malerey und Bildnerey verschiedenen Stylgesetzen unterliegen. Doch verschmolz ihm noch jenes einzig allgemeine Stylgesetz mit den besonderen, deren Ausführung folgt.

Grundes bewußt würde, das Gemüth beruhigt und zugänglich macht. Anschaulich kann man sich von der Richtigkeit dieser Wahrnehmung überzeugen, indem man den ersten Eindruck geringer und schon handwerksmäßig hervorgebrachter Statuen des Alterthumes mit dem der gewiß sehr geistreichen Bildnereyen des Michelangelo oder des Johann von Bologna vergleicht. Der Eindruck, den die ersten bewirken, wenn sie etwa, wie in den römischen Villen, im Vorübergehen betrachtet werden, kann nicht anders, als angenehm und beruhigend seyn; bey den anderen hingegen wird man, um in ihre Verdienste einzugehen, vorher den ersten Eindruck zu bekämpfen haben. Auf diese Veranlassung erinnere ich viele Zeitgenossen an den mächtigen Eindruck der ersten sichtlich auf sich selbst beruhenden Statue moderner Zeiten, des Jason von Thorwaldsen. Denn es ist nicht zu berechnen, wie viel dieser Eindruck mitgewirkt, dem Künstler, dessen künftige Größe noch nicht mit Zuversicht zu ermessen war, den Eingang in die öffentliche Meinung zu eröffnen, ihm die Beförderung zuzuwenden, welche nun einmal die vollständige Entwickelung jeglicher Kunstanlage bedingt.

In gleichem Maße versagt dem Bildner die sichtliche Schwerfälligkeit seines Stoffes, das Leichte und Durchscheinende in seiner wirklichen Ausdehnung nachzubilden. Eine Haarlocke erscheint im Gestein, in ihrer wirklichen, oder denkbaren Ausdehnung dargestellt, nicht durchscheinend und leicht, wie sie selbst, sondern als ein schwerfälliger Klotz; und hier machen die bekannten Lockenköpfe römischer Cäsarn nicht etwa eine Ausnahme; daß ihr Lockengebäu auch in Marmor erträglich aussieht, beruht darauf, daß sie frisirten, nicht zwanglos wallenden Haaren nachgebildet sind. Aus demselben

Grunde werden mächtige Falten, die in Gemälden nicht selten von großer Wirkung sind, in ihrer ganzen Ausdehnung gemeisselt, oder gegossen eine ungeschlachte, schwerfällige Masse zu bilden scheinen, etwa wie in den sonst so lobenswerthen Statuen des Ghiberti an der Vorseite der Kirche Orsanmichele zu Florenz *). Um solchem Uebelstande auszuweichen, muß die Bildnerey aus den zeichnenden Künsten einige, ihrer eigenen Darstellungsweise ganz fremde Hülfsmittel entlehnen und durch den Schein ersetzen, was sie in voller Form nicht ohne mißfällig zu werden nachbilden kann. Diese entlehnten Kunstvortheile bestehen, bald, wie bey den Haaren, in eingebohrten Tiefen von unbestimmtem Umriß; bald, wie bey den Gewändern, in längs der meist bezeichnenden Außenlinien hineingehenden Eintiefungen, welche, indem sie tiefe Randschatten bewirken, den Anschein dessen hervorbringen, was man darzustellen bezweckt. Wer mit den Bildnereyen des Alterthumes bekannt ist, dem werden hier Beyspiele höchst gelungener Kunstgriffe der bezeichneten Art im Gedächtniß gegenwärtig seyn. Beyspiele des Verfehlens solcher Vortheile bietet die moderne Bildnerey in größter Fülle, seltener schon die mittelalterliche, welche in Bezug auf Styl dem Alterthume

---

*) Es ist an dieser Stelle von überzeugender Beweiskraft, daß Schnitzwerke in leichten, faserigen Stoffen, in Holz und Aehnlichem, einen Grad der Ausladung und des Geschwungenen zulassen, der sogar in Erz, wie viel mehr im Gesteine den gebildeten Sinn schon verletzen würde. Wie in dem wunderbaren Altare Hanns Brügmanns zu Schleßwig, und in einer zierlich geschnitzten Figur von jenem altniederländischen Künstler, den Vasari, mro. Janni Francese, nennt, im letzten Pfeiler zur Rechten des Schiffes der Servitenkirche zu Florenz.

noch ungleich näher steht *), als die mit Michelangelo beginnende moderne.

Noch vieles Andere vermieden die alten Bildner eben nur, weil der derbe Stoff dessen bequeme, oder annehmliche Darstellung versagt. So deuteten sie viele Beywerke mit absichtlicher Rohheit an; denn da Bäume und andere landschaftliche Dinge nun einmal im dichten Stoffe nicht scheinbar zu machen, so wollten sie lieber laut verkünden, daß sie solches durchaus nicht bezwecken, als ein Verlangen anregen, dem sie nimmer genügen konnten. Oder sie milderten häutige und andere weiche Theile, welche bisweilen auf der Oberfläche der Gestalten erscheinen, oder unterdrückten sie durchaus, wenn sie etwa die Darstellung vorkommender Kunstaufgaben nicht wesentlich förderten **). Wenn nun Winckelmann in solchen Zartheiten des antiken Bildnerstyles, welche der Wirkung nach seinem Scharfblick nicht entgehen konnten, eine Bestätigung jenes freylich schon mannichfach bedingten Vorbegriffes der Manieristen zu entdecken glaubte; wenn er Vieles, so aus richtig verstandenen Beschränktheiten des derben Kunststoffes hervorging, aus den inneren Foderungen der dargestellten Ideen erklärte, so werden wir nunmehr darüber hinaussehen dürfen.

*) Ueber dem Haupteingange der größeren Kirche zu Saalfeld am Thüringer Walde sah ich vor langer Zeit ein jüngstes Gericht in basso rilievo, dessen bildnerischer Styl vortrefflich ist.

**) Die Widrigkeit der Erscheinung weicher, schlaffer, halbdurchsichtiger Theile der menschlichen Gestalt in ihrer Uebertragung in dichte, starre, undurchsichtige Körper zeigt sich besonders deutlich in, auf dem Leben abgeformten, Gypsmodellen, welche, wie schön auch die Gestalt sey, welcher sie durch mechanische Mittel abgewonnen, doch eben durch diesen Widerspruch von Form und Stoff nothwendig leichenähnlich und grauenhaft aussehen.

Schwieriger ist es unstreitig, die besonderen Stylgesetze der Malerey anzugeben, welche an sich selbst minder deutlich am Tage liegen, als die bildnerischen; woher es sich erklärt, daß man noch in den neuesten Zeiten gelehrt *), und vornehmlich in den Akademien versucht hat, den malerischen Styl durch die Nachahmung von Bildwerken zu bilden, welche in ihrer Kunstart musterhaft behandelt und von untadeligem Style sind. Nichts indeß kann im Grundsatz irriger, in der Anwendung geschmackloser seyn, als eine solche Uebertragung der Darstellungsweise der einen Kunstart auf die andere, und gewiß ist jenes schon an sich selbst, als mechanische Uebung angesehen, höchst geisttödtende Zeichnen in den Antikensälen, auch durch die Stylvermischung, die es verbreitet hat, von der nachtheiligsten Wirkung. Denn nach so vielen Andeutungen in den Beurtheilungen neuerer Kunstwerke, ist es auch dem gewöhnlichen Sinne auffallend, wie eben solches, was Statuen ihr sicheres Beruhen giebt, wenn es auf Gemälde übertragen wird, einen gewissen Anschein von Schwerfälligkeit annimmt und zum Umfallen geneigt scheint, wie die colorirten Formen des Apoll in der bekannten Musenversammlung des Mengs an einer Decke der Villa Albani. Diese Wirkung entsteht daher, weil bildnerisch stylisirte Formen den Anschein des Wirklichen und Lebendigen, vermöge dessen die Malerey darstellt, auf gewisse Weise durchkreuzen, indem sie Solches, was in der Bildnerey den Foderungen der Schwere genügte, in die lebendigere, bewegtere Darstellung der Malerey hinüberbringen, wo es zwecklos und sinnverwirrend an Schweres ge-

*) Fernow a. a. O. und andere ihm sinnverwandte Theoretiker.

mahnt, ohne daß dafür ein Grund vorhanden, oder nur denkbar wäre. — Sieht man doch gegenwärtig ein, welcher Nachtheil der modernen Bildnerey seit Michelagnuolo aus dem Wetteifer mit der Malerey erwachsen, welche die andere Kunst in den modernen Zeiten zufällig, oder nothwendig überboten und also vielleicht zur Nachahmung angereizt hatte. Vornehmlich aber sollten Alle, welche Lessings mit Dank gedenken, weil er den Gedanken, wenn nicht ausgeführt, doch angeregt hat: daß Poesie und bildende Künste nach Maßgabe des Stoffes, in welchem sie darstellen, auch jede ihre eigenen Bedingungen und Möglichkeiten einschließen, um sich selbst gleich und getreu zu bleiben, auch in Bezug auf bildnerische und malerische Darstellung die nothwendige Begrenzung anerkennen und in ihren Lehren sie hindurch führen.

Das höchste und unerläßlichste Stylgesetz der Malerey entspringt aus jenem allgemeineren, welches gebietet, in der Anordnung und Vertheilung von darstellenden, oder nur schmückenden und füllenden Formen und Lineamenten, Maß und inneres Verhältniß zu beobachten. Denn, eben weil die Malerey, vermöge des Stoffes, in welchem sie darstellt, Vieles in einem Bilde vereinigen kann und daher zu vereinigen bestrebt: so ist in ihr die Uebereinstimmung in den Verhältnissen der Theile in eben dem Maße, als Vielfältiges sich leichter zur Verwirrung hinüber neigt, auch sorgfältiger zu erstreben. Aus einem richtigen Gefühle dieses Stylgesetzes ist die symmetrische Anordnung vieler alten Gemälde entstanden, welche das Vorurtheil späterer Zeiten als gezwungen verworfen hat. Und obwohl diese Anordnung in den himmlischen Versammlungen, welche viele Altargemälde des funfzehnten Jahrhundertes ausfüllen, hier und da aus unzureichendem

Können

Können etwas zu sehr ins Steife gehen mag, so müssen wir doch das Stylgefühl, aus dem sie hervorgegangen, um so höher stellen, als es schwieriger ist, solche Stylgesetze der Malerey zu ermitteln, welche, wie die oben erörterten der Bildnerey, aus Foderungen des ihr eigenthümlichen rohen Stoffes entstehen.

Denn in der Malerey ist jenem gröberen, auf einer gegebenen Fläche färbenden, erhellenden, oder auch verdunkelnden Stoffe nicht viel Allgemeines abzugewinnen; obwohl in der Führung des Stiftes, der Feder, des Pinsels, oder in Tinten und Uebergängen der Farbe, Mängel, oder Vorzüge erscheinen können, so sind diese doch, theils ziemlich unwesentlich, theils nicht wohl unter ein allgemeines Gesetz zu bringen. Allein in Betracht, daß die Malerey unter den bildenden Künsten diejenige ist, welche nicht durch die Form, sondern durch den Anschein von Formen darstellt, ist es denkbar, daß dieser Anschein durch gewisse Kunstvortheile, durch Verstärkungen, Milderungen, Unterlassungen, oder Anderes befördert würde.

Wirklich giebt es Dinge, deren Schein durch die bekannteren Kunstmittel der Malerey nur beschwerlich hervorzubringen ist; welche bald durch ihre Stumpfheit, bald durch ihre Härte und Abgeschnittenheit in Gemälden den Anschein wirklichen Seyns aufheben, welcher in der Malerey nun einmal eine der äußeren Bedingungen glücklicher Darstellung ist. Hierin denn würden wir etwas zu finden glauben, was den Maler bestimmen könnte, Einiges schärfer herauszuheben, Anderes absichtlich zu mildern. In den Lichtmassen der Gewänder, um ein Beyspiel anzugeben, ist es so schwierig die scharfen Umrisse des kleinen Gefältes ohne den Mißstand einer

scheinbaren Zerstückelung der Masse anzugeben, daß die besten Maler unter den Neueren, sogar die Wandmalereyen der Alten, in solchen Lichtmassen ihre Umrisse mit willkührlicher Leichtigkeit gleichsam nur angedeutet haben. In einem der glänzendsten Beyspiele des um 1530 plötzlich sinkenden Stylgefühles, in der Madonna del Sacco zu Florenz, kann der entgegengesetzte Fehler in dem vielfältig zerschnittenen Gefälte eingesehen werden, welches das Haupt und die Schultern der Jungfrau umgiebt. Aus gleichem Grunde vermieden die besten Maler ein schwarzes Haupthaar, wo es nicht, wie im Bildniß, vom Gegenstande geboten wird; denn so reizend diese Haarfarbe im Leben zu erscheinen pflegt, so schwer ist es, sie in Gemälden mit dem daran stoßenden helleren Fleische zu gemeinsamen Licht und Schattenparthien zu vereinigen und zu verhüten, daß der grelle Abstich nicht etwa den Anschein zusammenhängender Form aufhebe, wo solcher gefodert wird.

Müssen wir uns nun eingestehen, daß sogar die äußerlich vollendetsten Gemälde doch immer an Fülle und Deutlichkeit so sehr der Erscheinung wirklicher Dinge nachstehen, daß sie nur innerhalb ihrer eigenen Begrenzung für wahr, oder scheinbar wirklich gelten können; so wird aus dieser Voraussetzung ein anderes Stylgesetz abzuleiten seyn, welches nicht mehr die Theile im Einzelnen, vielmehr das Ganze der Kunstwerke befaßt. Dieses Gesetz befiehlt dem Künstler, durch eine gewisse Gleichmäßigkeit in der Ausführung von Gemälden die Aufmerksamkeit des Beschauers so zu begrenzen, daß er, auch wollend, kaum im Stande wäre, irgend einen Theil des Kunstwerkes für sich allein der Vergleichung mit anderen, außer dem Bilde befindlichen Gegenständen zu unterwerfen. Wir werden später Gelegenheit finden, die Macht einer solchen in

sich abgeschlossenen Darstellung an Kunstwerken zu bewundern, welche ganz verschiedenen Stufen der Kunstfertigkeit angehören, da sie eben sowohl in den Werken des Giotto und seiner Zeitgenossen, als in den größten Leistungen neuerer Kunstbestrebungen sich geltend macht.

Endlich dürfte es nicht minder dem malerischen Style beygezählt werden können, wenn Künstler solches, was sie nicht eigentlich darzustellen bezwecken, vielmehr nur als ein Beywerk betrachtet sehen möchten, durch etwas willkührlichere Gestaltungen dem geistigen Sinne genügend anzudeuten verstehen, ohne doch den äußeren Sinn zu verletzen. Wie die unvollkommenen Ueberreste antiker Malerey errathen lassen, ward im Alterthume alles landschaftliche Beywerk auf ziemlich willkührliche Weise angedeutet; demungeachtet befriedigt es auch so, weil es keine Ansprüche erweckt, und glücklich im Raume vertheilt ist. Lobenswerth sind, aus demselben Gesichtspunct angesehen, die Landschaften in den historischen Gemälden Raphaels und seiner Zeitgenossen, sogar die Hintergründe seiner früheren und späteren Vorgänger. Obwohl nun eben diese nicht selten von denen getadelt werden, welche alle einzeln vorkommende, oder denkbare Vorzüge in demselben Kunstwerke vereinigt sehen möchten; so dürfte es doch wieder Andere geben, welche einsehen, daß jenes genaue Eingehen in die Formenspiele der Pflanzen, in die linden Wallungen, oder trotzigen Kanten der Erdformen, oder in alle Gaukeleyen der Luft und des Lichtes, welches Alles wir in einem Claudio, Ruisdael und anderen bewundern und lieben müssen, durchaus unvereinbar ist mit den Zwecken der sogenannten historischen Gemälde. Denn diese wirken, indem sie menschliche Verhältnisse darstellen, auf die tiefsten unter den Sinnen, die über-

haupt durch Kunstwerke angeregt werden können; jene Vorzüge wieder mehr auf die Oberfläche des menschlichen Daseyns, so daß ihre Verschmelzung sicher nur verwirren würde. Zudem liegt etwas theils telescopisches, theils auch mikroscopisches in der modernen Landschaftsmalerey, welches daher scheint entstanden zu seyn, daß man das schwächere Interesse der außermenschlichen Natur durch Fülle an Gegenständen hat ersetzen wollen, was genau besehen nicht immer zum Zwecke führt; hieraus aber entspringt, da der Historienmaler seine Formen jederzeit dem Auge nahe rückt, ein so schneidender Gegensatz in den Abstufungen, daß schon deshalb nimmer eingeräumt werden kann, daß die moderne Behandlung der Landschaft den Hintergründen historischer Gemälde zur Zierde gereichen könne. Uebrigens mögen Manche in dieser Beziehung auf eigenthümliche Gewöhnungen und Handhabungen alter Maler ein übergroßes Gewicht legen. Denn gewiß kommt es nicht so genau darauf an, ob ein Baum, wenn er überhaupt mit richtigem Sinn den Forderungen des jedesmaligen Kunstwerkes untergeordnet worden, so oder anders zugeschnitten sey.

Ueberhaupt wird man nie sorgfältig genug von den allgemeinen Stylgesetzen solche ganz eigenthümliche Gewöhnungen der einzelnen Schulen und Meister ausschließen können, welche sich auf minder wesentliche Beywerke, auf die Landschaft, das Gefälte und Anderes beziehen. Und wollte man durchaus, gleich den Italienern, jenen Antheil an Manier, der auch den besten Kunstwerken als ein minderstörender, wohl auch, als unterscheidendes Merkmal angesehen, nicht unwillkommener Mangel anklebt, mit in den Stylbegriff hineinziehen; so würde man sich doch besinnen müssen, für jene allgemeineren Kunstvortheile einen anderen Namen aufzufinden. Herr Dr. Schorn,

dessen Scharfblick und billigen Sinn ich hochschätze, dessen öffentlichen und freundschaftlichen Mittheilungen ich vielfältige Belehrung verdanke, brachte mir schon vor Jahren das Kunstschöne in Vorschlag, ein neues Wort, welches dieser Kunstgelehrte schon früher, nach dem Vorgange Hirts, in seinen trefflichen Studien griechischer Künstler aufgenommen hatte. Bis dahin habe ich mich nicht einmal an den Klang gewöhnen können; doch dürfte dieser, in einer rauhen Sprache, wie die unsrige, nicht so sehr in Frage kommen, als dieses: ob die Grundbegriffe, aus denen er zusammengesetzt worden, mit Solchem, was ich Styl nenne, durchaus vereinbar wären. Das Kunstschöne indeß kann nach dem Beyspiel verwandter Wortbildungen nichts anders heißen wollen, als das Schöne der Kunst. Der Styl aber in dem Sinne, den ich festhalte, ist zwar allerdings ein Schönes der Kunst, aber noch keineswegs der Inbegriff alles Schönen der Kunst; das Kunstschöne scheint also für meinen Stylbegriff zu Vieles zu bezeichnen, oder zu weit umfassend zu seyn. Sehen wir zudem das Kunstwort Styl, auch in den neuesten Kunstbetrachtungen desselben Gelehrten *) noch immer nach

---

*) S. Kunstblatt 1825. Jan. und Nov. Ich räume meinem Gegner, vornehmlich dessen letzter Zuschrift, seine dialectische Ueberlegenheit ein. Die Sache aber, um welche es am Ende ihm selbst ebenfalls nur zu thun ist, wird durch obige Entwickelung an Deutlichkeit und Festigkeit gewonnen haben.

Gegen die Beyspiele, welche Dr. Schorn mir entgegenstellt, habe ich folgendes einzuwenden. Die Aegineten sind, ihrer ersten Bestimmung nach, in Bezug auf Styl, aus dem Gesichtspunct des Hochreliefs zu beurtheilen. Niobe und ihre Kinder, nach der geistvollen Hypothese Cockerells nicht minder; und obwohl ich nicht glaube, daß die medizeischen Exemplare Originale und so alt sind,

einer bestimmteren Bedeutung streben, bald an das Edle der Richtung, oder des Gegenstandes, bald wieder an Eigenthümlichkeiten der Künstler sich anschließen, so werde ich um so mehr auf Nachsicht zählen dürfen, wenn ich dasselbe als biesterfrey angesehen und gewagt, ihm einen Sinn unterzulegen, dem es auch von dem Worte abgesehen, gewiß nicht an innerer Begründung fehlt.

Doch muß ich einräumen, daß, wie bey feyerlichen Handlungen Ordnung und Anstand, so auch bey künstlerischen Dar-

---

als der Gebrauch altdorischer Tempelbaukunst, so bin ich doch, erst seitdem ich sie zum ersten Male als eingeordnet in einen gegebenen Raum gedacht, mit dem Zwange ihrer Stellungen versöhnt worden. Der herrliche Discobol des Vaticans (an sich selbst ein Ausnahmefall) überschreitet übrigens auch in seiner Bewegung (ohne welche er überhaupt nicht denkbar wäre) nirgend dasjenige Gleichgewicht, jene äußerlichste Symmetrie, welche mir für Bedingung wohlgefälliger Erscheinung plastischer Darstellungen gilt. Eben an einer solchen Klippe, welche die Bildnerey des Alterthumes meist vermieden, zeigt sich die Ausbildung ihres Stylsinnes in ihrem glänzendsten Lichte. — In Gruppen, wie im Toro Farnese, ist aber diese Qualität des Styles nicht in den einzelnen Gestalten, die sie enthalten, sondern in ihrer Zusammenordnung, in der Gesammtgestalt der Gruppe aufzusuchen. — Wenn aber mein Gegner (in diesem einen Wortsinn) in seiner letzten Erklärung die Besorgniß äußert, daß der Stylbegriff, den ich oben näher zu entwickeln versucht, zur Manier und zum Conventionellen führen möchte, so entstehet solche unstreitig nur daher, daß ich mich früher nur gelegentlich und nicht vollständig genug ausgesprochen. Und vielleicht wird auch obige Entwickelung nur denen genügen, welche ihre Mängel und Auslassungen aus eigener Kunde sich ergänzen können. Von verschiedenen Seiten, und namentlich durch Hrn. Dr. Schorn, wird meinem künstlerischen Stylbegriffe der rhetorische entgegengesetzt. Ich habe bereits gezeigt, daß der künstlerische Stylbegriff aus einem andern, obwohl verwandten Grundbilde entstanden ist, als der rhetorische; überdieß wird dieser letzte wohl so leicht mit

stellungen des Edlen und Würdigen Solches, was ich Styl nenne, minder geduldig vermißt werden dürfte, als bey Darstellungen des Niedrigen, oder Ausgelassenen, welchen das sogenannte Malerische oder, wenn ich diesen Ausdruck recht verstehe, eine gewisse sanfte Undulation der Formen genügen mag. Auch sehe ich ein, daß in dem Gesammteindruck von Kunstwerken der Styl jedem anderen Verdienste sich vermählen wird, was allerdings die abgesonderte Betrachtung dieses Vorzuges der Kunst erschweren muß. Einleuchtend indeß

---

meinem Stylbegriffe auszugleichen seyn, als mit anderen. Denn versteht man in der Sprache und Schrift den Styl überhaupt, wie ich denke, als einen, wie immer durch Eigenthümlichkeiten der Persönlichkeit und äußeren Stellung abgeänderten, doch nothwendig allgemeinen Vorzug; so wird dieser in nichts Anderem bestehen können, als in der Gewandtheit, den Stoff der Darstellung (hier die Sprache) seiner inneren Bestimmung gemäß zu behandeln, und daher ihn ohne äußeren Mißstand bequem dem jedesmaligen Zwecke anzupassen. — Uebrigens scheint jener höhere Stylbegriff, den Hr. Dr. Schorn gegen mich zu behaupten strebt, die Begriffe: Richtung, Eigenthümlichkeit, Handhabung (Gewöhnung, Manier) gemeinschaftlich zu umfassen; und es dürfte in Frage stehen, wie ich bereits erinnert habe, ob diese so höchst verschiedenartigen Begriffe mit Fug und Nutzen einander coordinirt werden können. — Und wenn ich einräumen muß, daß der Styl in Kunstwerken immer in Begleitung von Eigenthümlichkeiten der Zeit, der Nationalität, der Person, an das Licht tritt, daß man daher, bey geringerer Schärfe der Unterscheidung, leicht darauf verfallen mußte, Styl und Eigenthümlichkeit aller Art in eins zu fassen; so kommt mir doch sogar hierin der Umstand zu Hülfe, daß kein deutscher Kunstgelehrte jemals Neigung gezeigt, die nackte, vom Styl in meinem Sinne entblößte Eigenthümlichkeit (z. B. des so ehrenwerthen Rembrandt) einen Styl zu nennen. Also liegt selbst denen, welche von eigenthümlichen Stylen reden, doch immer der eine, allgemeine Stylbegriff, obwohl minder deutlich, im Hintergrunde des Bewußtseyns.

unterliegt der Kunstgenuß ganz anderen Gesetzen, als die Lehre der Kunst. Während der eine den vollen Eindruck des Ganzen erheischt, und durch Zergliederung in den meisten Fällen vernichtet wird, will die andere unterscheiden, aussondern und ordnen. Wenn man nun einmal zum Werke geschritten ist, und den lebendigen Leib der Kunst in seine Theile zerlegt hat; so wird es darauf ankommen, seine Fibern und Muskeln sauber abzulösen, sie nicht mitten durchzuschneiden, zuletzt aber jedes Stück an seine rechte Stelle zu legen. Denn nur durch Schärfe, Deutlichkeit und Folge wird die abgesonderte Kunstbetrachtung, einmal sich selbst genügen, dann auch auf die Ausübung der Kunst zurückwirken können. Freylich vermag eine dürre Theorie auf keine Weise den Künstler aufzuregen und zu begeistern; wohl aber die Banden irriger Lehrgebäude aufzulösen, gegenseitige Verklammerungen des Wahren und Falschen zu spalten, das Nützlichste gewiß, so für den Augenblick möglich ist.

Dem historischen Archäologen haben wir also den Typus, dem ästhetischen den Styl eingeräumt und hiemit zugegeben, daß in der Kunst, und vornehmlich eben in der Kunst des Alterthumes, Bezeichnungen und Schönheiten vorhanden, welche nicht so geradehin weder aus der Befolgung allgemeiner Naturgesetze, noch aus dem belebenden Eindruck einzelner Naturgestalten zu erklären sind. Zugleich aber haben wir uns erinnert, daß die willkührliche Bezeichnung nur den Verstand, der Styl aber nur den äußeren Sinn in Anspruch nimmt; daß also diese Eigenschaften vortrefflicher, vornehmlich antiker Kunstgebilde auf keine Weise die Darstellung selbst angehen, oder die Beschaffenheit und Abkunft der darstellenden Formen wesentlich abändern. Auch hatten wir den Styl nicht, wie An-

dere, aus einem gewissen Aufschwung des künstlerischen Geistes erklärt, vielmehr aus gegebenen Foderungen des derben Stoffes, wodurch wir den Künstler, weit entfernt ihm von dieser Seite einige Freyheit einzuräumen, vielmehr auch hier auf äußere Schranken hingewiesen, welche er nie ungestraft überschreiten wird. Der Kunst Unkundigen, oder auch denen, welche das gerügte Vorurtheil der Modernen noch verblendet, dürfte es nun wohl scheinen, als werde die Kunst durch so mannichfache Beschränkungen aus dem Gebiete des Geistigen und Entbundenen verwiesen und zu einer gewissen Befangenheit verurtheilt.

Wäre es, wie die Kunstlehre der letzten sechzig Jahre darzulegen und zu behaupten bemüht gewesen, der Zweck, oder doch der Hauptzweck der Kunst, die Schöpfung in ihren einzelnen Gestaltungen nachzubessern, beziehungslose Formen hervorzubringen, welche das Erschaffene ins schönere nachäffen *),

---

*) Wie sogar die Titel (de l'imitation, u. a.) mancher Kunstschriften andeuten, und wie die Entwickelungen der übrigen zeigen, lassen auch solche Kunstgelehrte, welche mit den Kunstformen weit über die natürlichen hinauswollen, den Künstler gewöhnlich mit stumpfsinnig („ohne Wahl") unternommener Nachahmung des sinnlich Vorliegenden beginnen, und allgemach nur von dieser Nachahmung sich zu dem erheben, was man Idealformen und Bildungen nennt.

Böttiger, a. a. O., S. 67., behauptet: daß ohne die Sitte der beiden classischen Völker, das Haupt (meist?) unbedeckt zu tragen, nie eine Idealform zum Vorschein gekommen wäre. Nicht aus der Idee, sondern aus dem Eindruck des sinnlich Vorliegenden entwickelte sich demnach, nach den Ansichten dieses Gelehrten, was ihm Idealform heißt. — Daß ein geheimer Zug des Geistes, etwa was man Idee nennt, den Künstler mit verwandten Naturgestaltungen verbinde; daß er in diesen ganz all-

und das sterbliche Geschlecht gleichsam dafür schadlos hielten, das die Natur eben nicht schöner zu gestalten verstanden *): so würde dem Künstler allerdings durch die Ansicht, welche ich oben zu begründen versucht, alle Aussicht auf freye Bewegung und selbstständige Leistung benommen. Doch dürfte er innerhalb der Schranken, welche in Bezug auf Form und Stoff der Willkühr sich entgegenstellen, die freyeste Bewegung bewahren können, wenn der Zweck der Kunst, wie, sowohl aus ihren bekannteren Leistungen, als schon aus ihrem allgemeinsten Begriffe darzulegen ist, theils mannichfaltiger, theils selbst ungleich wichtiger wäre, als jener, den die ästhetischen Schwärmer ihr vorzeichnen.

Worauf denn, dürfte man hier fragen, begründet sich wohl die Ansicht, welche Geist und Gefühl des Künstlers, Sittliches und Wahres des Gegenstandes, Klarheit und Vernehmlichkeit der Darstellung, kurz alles, was nach dem Gefühl jedes sich hingebenden, nicht bloß eigne, oder angenommene Meinungen und Ansichten verfolgenden Kunstfreundes den Werken der Kunst allein tieferen Gehalt und wahrhaft ansprechende Formen verleiht, einer unbestimmten Vorstellung von beziehungsloser Formenschönheit unterordnet? Nicht auf eine positive und ursprüngliche Vorstellung von einer For-

---

gemach sein eigenes Wollen immer deutlicher erkenne, durch diese dasselbe auszudrücken erfähigt werde; scheint bis dahin nur Wenigen deutlich zu seyn. Ich habe bereits angemerkt, daß Fortschritte in der Meisterschaft in diesem Verhältniß nichts verändere, wohl den Meister aufwärts rücke, doch die Natur selbst nicht herabsetze.

*) Die Worte: gemeine Natur, Beschränktheit der Natur, und ähnliche, sind in der ästhetischen Literatur so gäng und gebe, daß ich durch Anführung des Einen, den Anderen zu betheiligen fürchte.

menschönheit, sondern auf eine solche, die man auf der einen Seite nur durch Verneinung der Natur zu bezeichnen weiß, auf der anderen aber durch sinnliche Anschauung bestimmter Kunstwerke *) erworben hat, in welche man zudem nicht ohne Beywirkung von vorgefaßten Meinungen höchst mühsam sich hinein begeistern müssen **). Ist aber diese Vorstellung keine ursprüngliche, nur eine von außen angenommene, also historische, so wird sie auch als Thatsache zu betrachten, und als solche der Prüfung zu unterwerfen seyn.

Prüfen läßt sich in dieser Beziehung zuerst, ob die Alten selbst, wenn wir nur ihr unvergleichlich feines, ausnahmeloses Stylgefühl nach obiger Aussonderung beyseite stellen, jemals in der Kunst von dem Streben nach einer solchen beziehungslosen Schönheit ausgegangen sind; zweytens, ob die Kunstwerke, in denen man die Verwirklichung einer solchen

---

*) Fernow, den überhaupt Offenheit und naive Zuversicht auszeichnet, der uns mithin die Ansichten moderner Kunstgelehrten meist in wünschenswerther Nacktheit und Deutlichkeit ausspricht, sagt (Leben des Maler Carstens. S. 299.): „Das Ideal ist in beiden bildenden Künsten wesentlich dasselbe; aber in jeder hat es seinen eigenen Charakter. Der Bildner findet das seine in der Antike; den Maler weiset Raphael darauf (auf die Antike) hin."

**) Nur in Beziehung auf diesen Weg der Geschmacksbildung gilt (Göthe aus meinem Leben Bd. II. S. 248.): daß die Anschauung eine verhältnißmäßige Bildung erfordere, der Begriff hingegen nur Empfänglichkeit wolle, den Inhalt mitbringe und selbst das Werkzeug der Bildung sey. An sich selbst ist offenbar die Anschauung das Ursprüngliche, der Begriff das Geschichtliche; erfordert Anschauung, wenn sie auch der Uebung und Schärfung fähig ist, nur offenen, unbefangenen Sinn, der Begriff aber unter allen Umständen den mannichfaltigsten Austausch, die endlosesten Vereinbarungen der Menschen unter sich.

Vorstellung wahrzunehmen glaubt, welche man daher für musterhaft ansieht und der Nachahmung empfiehlt, etwa unter den Leistungen der antiken Kunst das Beste sind, oder was uns gleichbedeutend seyn sollte, den Alten selbst für das Beste gegolten haben.

So weit die Ansicht, welche die Kunst des Alterthumes im Ganzen beherrschte, überhaupt aus den abgerissenen Andeutungen der Schriftsteller zu ergänzen ist, zeigt sich nichts, woraus zu schließen wäre, daß die Alten jemals Geist und Gefühl des Künstlers, Sinn und Bedeutung der Aufgabe, Charakter und Lebendigkeit der Darstellung einem allgemeinen beziehungslosen Begriffe der Schönheit untergeordnet haben *). Freylich wohnt die Blüthe menschlicher Schönheit in jener Jugendlichkeit und Lebensfülle, welche in ihren Kunstgestaltungen vorherrscht; wo ist aber die Aeußerung, welche uns berechtigen dürfte, anzunehmen, dieses frische Jugendleben hellenischer Kunst sey aus pedantischen Grundsätzen **), nicht

---

*) Winckelmann und sein Jahrh. S. 281. — „Weil es sich aber darthun läßt, daß die schönen Formen nicht der Hauptzweck der griechischen Kunst waren, sondern sie sich nur aus dem Geiste derselben entwickelten, als nothwendige Mittel zum Ausdruck schöner Gedanken." Weshalb steht diese der Sache nach so richtige Bemerkung, statt wie hier nur eingeschaltet und gleichsam entglitten zu seyn, nicht lieber an der Spitze irgend einer Kunstlehre? — Würde sie nicht mit Consequenz angewendet, die ganze Lehre von äußerlicher Aneignung antiker Kunstformen umwerfen?

**) Gleich jenen, welche Lessing Laokoon, §. 2. aus einer Stelle Aelians hervordeutet, var. hist. lib. IV. c. 4., wo es heißt: ἀκούω κεῖσθαι νόμον Θήβησι προστάττοντα τοῖς τεχνίταις, καὶ τοῖς γραφικοῖς, καὶ τοῖς πλαστικοῖς, εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι· ἀπειλεῖ δὲ ὁ νόμος τοῖς εἰς τὸ χεῖρον ποτὲ, ἢ πλάσασιν, ἢ γράψασι, ζημίαν τὸ τίμημα δρᾶν. — Lessing erklärt diese

vielmehr aus der herrschenden Lebensansicht und Sinnesrichtung entstanden?

Allein auch die Ueberreste alter Kunst zeigen, wie jedem Unbefangenen bey einiger Orientirung einleuchten muß: daß in der Kunst des Alterthumes, welche uns Entlegenen wohl einmal als ein Ganzes, oder Gleichförmiges erscheint, welche wir daher wohl etwas zu allgemein und französirt, die Antike, nennen, mehr, als eine Richtung des Geistes sich ausgedrückt; daß sie durchhin der Spiegel des jedesmaligen Geisteslebens, nirgend nackte Anwendung ästhetischer Prinzipien sey.

Stelle, welche, weil sie in der That mancherley Deutungen zuläßt, auch höchst verschieden gedeutet worden, mit größter Zuversicht für ein Gesetz gegen die Karikatur, und wir dürfen ihm Glück wünschen, daß er mit so wenig Beschwerde über einen so kitzlichen Fall sich hinweggesetzt. Gewiß lag die Karikatur in der modernen moralisirenden, oder politisirenden Richtung durchhin außer dem Wege der alten Künstler; in einem anderen Sinne kannten und nutzten sie die Uebertreibung als einen wichtigen Kunstvortheil, voraussetzlich in den Händen des Meisters; diese in den gehörigen Schranken zu halten, wäre denn, wenn anders Lessing die Stelle recht gedeutet hätte, der Zweck jenes Gesetzes. Indeß will ich Anderen überlassen, auszumachen, zunächst, ob das Fact. auf diese Autorität so unbedingt anzunehmen sey; dann: welche Worte etwa dem Gesetze selbst, welche dem Schriftsteller angehören; was endlich das vieldeutige: εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι, an dieser Stelle sagen wolle. Das Gebot gute Arbeit zu liefern, findet sich in den Statuten auch neuerer Malerzünfte, woher es dem Junius nicht so fern lag, zu verstehen, daß jenes Gesetz gegen die Stümper gerichtet sey, was Lessing rund verwirft, ohne Gründe zu geben. Da er glaubte, daß man die Hervorbringung des Schönen durch Gründe befördern könne, so lag es ihm nahe, auch dieses anzunehmen, daß man es durch Gesetze verordnen könne. — Zwar enthält jene Stelle Aelians keine Angabe, aus welcher die

Vorherrschend war in der ältesten und schönsten Epoche der ausgebildeten Kunst des Alterthumes, wie wir nunmehr fast urkundlich darthun können, jenes unbefangene sich Hingeben in ein gesundes Lebensgefühl, jene Anmuth, welche nur aus der Unbefangenheit hervorgeht und der Absicht nimmer gelingt. Die ernsteren und tieferen Werke dieser Zeit sind freylich für uns verloren; doch die eine Seite, welche wir uns noch versinnlichen können, reicht hin, die Uebereinstimmung des künstlerischen Wollens *) jener Zeiten mit dem ge-

---

Zeit bestimmt werden könnte, da das Gesetz gegeben worden. Doch in Erwägung der mannichfaltigen und gewaltsamen Veränderungen in der Gesetzgebung griechischer Staaten vom Anbeginn des peloponnesischen Krieges, das mazedonische Zeitalter und die Herrschaft der Römer hindurch bis auf das Zeitalter dieses Schriftstellers, dürfte man sich geneigt fühlen, in diesem Gesetze eine Verordnung später (aelianischer) Zeit zu suchen, die ohnehin längst schon nicht mehr productiv war. Dazu spricht er von Theben, welches in der Kunstgeschichte nicht eben hervorleuchtet; wie endlich Lessings Auslegung nicht wohl mit den Ansichten auszugleichen ist, welche Plutarch, dem neben Aelian wohl ebenfalls eine Stimme gebührt (de audiendis poetis; opp. ed. Reisk. Vol. VI. p. 62. sq.), aufgestellt.

*) Indem ich hier vorschlage, die Kunst des classischen Alterthumes auch einmal nach der jedesmal vorwaltenden Lebensansicht, oder allgemeinen Stimmung des Gemüthes abzutheilen, glaube ich keinesweges die Unterscheidung von verschiedenen Stufen der Entwickelung äußerer Kunstfertigkeiten überflüssig zu machen, in welcher Hr. Hofr. H. Meyer (Gesch. der bild. K. bey den Griechen u. a. a. St.) ausgezeichneten Scharfsinn bewiesen hat; noch die mancherley Richtungen des Sinnes auszuschließen, welche unsere ästhetischen Archäologen mit jenen gemeinschaftlich aufzufassen und, Style, zu benennen pflegen. — Doch fürchte ich, daß jene nicht selten sehr feinen Unterscheidungen der äußerlichen Merkmale der verschiedenen Zeiten und Schulen der Kunst bisweilen irre leiten

sammten Leben des Volkes an den Tag zu legen. Wie ganz anders mußte sich die Kunst schon unter den macedonischen Herrschern gestalten. Gewiß trug sie den Ausdruck jener phantastischen Trunkenheit des Sieges und der Herrschermacht, jenes Schwelgens in Ruhm und Genuß, des Erbtheils, welches Alexander seinen Nachfolgern zurückgelassen. Deutet doch Alles, was wir über die Kunst des macedonischen Zeitalters wissen, auf Pracht und Glanz; und im Geleite der Münzen dürften unter den Trümmern Roms noch immer Beyspiele dieser Kunstrichtung (Ueberreste der Beute des macedonischen Krieges) aufzufinden seyn, wenn künftig einmal, wie Unbefangenheit für das Kennzeichen ächter altgriechischer Kunst, so anspruchvoll Mächtiges für das Merkmal griechisch-macedonischer gelten wird. — In Rom aber, wo das Bedürfniß zu herrschen aus dem Geiste des Ordnens und bürgerlichen Gestaltens hervorging; wo von den ältesten Zeiten, bis auf späte Cäsarn das Gemeinwesen stets mit einer wunderbaren Feyer und Ruhe aufgetreten, verherrlichte die Kunst die Würde des Staates, die Bedeutung des persönlichen, oder politischen Charakters. Obwohl höchst ungriechisch, sind die Bildnereyen am Bogen des Titus, vom Forum Trajans, mit vielem Anderen bewundernswerth, ja, weil sie so ganz von dem Leben durchdrungen sind, aus welchem sie hervorgegangen, auch wahrhaft ergreifend.

---

könnten, weil bekanntlich in der Bildnerey die täuschendste Nachahmung, oder Nachbildung des bloß Formellen statt findet. Dahingegen scheint es, daß der Ausdruck des Geistes einzelner Künstler und ganzer Genossenschaften nimmer irre leiten könne, mithin bey historischen, wie bey ästhetischen Forschungen stets das sicherste Kennzeichen abgeben müsse.

Welche nun unter diesen verschiedenen Richtungen der alten Kunst bezeichnet uns die Lehre, welche Verschönerung der Naturform für den Hauptzweck der Kunst giebt, als das allgemeine, durchhin nachahmenswerthe Muster? So weit meine Kunde reicht, verweist sie überall, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Geistes der einen und der anderen Epoche, entweder unter dem Namen, Antike, auf alle Ueberreste der alten Kunst insgesammt, oder auf einzelne Werke von höchst verschiedenem Geist und Zuschnitt, über deren höheren Kunstwerth man übereingekommen ist.

Indeß ward in den Zwischenräumen und auf den Seitenwegen jener drey von eigenthümlichem Geiste beseelten Kunstepochen des Alterthumes mit größter Unverdrossenheit für das tägliche Bedürfniß gearbeitet, welches im Alterthume über moderne Vorstellungen ausgedehnt war *). Namentlich zu Rom

---

*) S. Jacobs, über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken 2c., vornehmlich S. 66. f. — Ueber den phantastischen Glanz griechisch-macedonischer Kunst wird an dieser Stelle mit einseitig republikanischer Strenge der Stab gebrochen; Niemand indeß hat wohl in der Entwickelung der altgriechischen Kunst aus dem eigenthümlichen Lebensgeiste des Volkes tiefe Gelehrsamkeit besser und glücklicher mit Helligkeit der Anschauung verbunden, als in dieser Schrift geschehen, deren Darstellung ein vollendetes Bild ist. — Der Werth mechanischer Nachbildungen, welche Herder zu hoch gestellt, indem er sie eine glückliche Tradition der Kunst nennt, wird hier gehörig bedingt. Im Alterthume dienten solche Werke des mechanischen Geschickes mehr dem Bedürfniß, als dem Kunstsinn; obwohl sie für uns etwa den Werth haben, als Uebersetzungen und Auszüge verlorener Schriftsteller. Gegen obige Zeile Herders ist überhaupt manches einzuwenden. Tradition, Ueberlieferung, versteht sich von lebendiger Mittheilung, welche nöthig seyn kann, um Richtungen des Geistes

Rom war unter den Kaisern die Möglichkeit entstanden, die Launen der Gewalt und des Reichthumes mit erstaunenswerther Schnelligkeit zu befriedigen. Allerdings dürfen wir auch hierin die hohe, leider nicht umständlich bekannte, Ausbildung der bildnerischen Technik des Alterthumes bewundern. Allein, daß diese Arbeiten sämmtlich Werke des Geistes gewesen, können wir schon deßhalb nicht annehmen, weil sie unter den Zeitgenossen keine Achtung erlangt haben. Und wenn es theils, wie bey den Verzierungen der Villa Hadrians, gewiß, theils doch wahrscheinlich ist, daß die große Ueberzahl zu Rom und in dessen Umgebungen, aufgefundener Bildwerke, aus den Werkstätten römischer marmorarii, wie Seneca *) sie geringschätzig benennt, hervorgegangen, welche zur lebendigen und eigenthümlichen Kunst des Alterthumes etwa in dem Verhältniß stehen mögen, als die modernen italienischen Marmisten zu mehr eigenthümlichen Bildnern ihrer Zeit: so wird es un-

---

und technische Kunstvortheile fortzupflanzen, doch eben nicht, um zum Copiren zu veranlassen. Der Copist regnet überall in die Welt, wie ein Meteorstein. Nur wo alle wirkliche Tradition abgerissen worden, wie in den neuesten Zeiten, wie in Bezug auf eingenthümlich Griechisches, wahrscheinlich auch zu Rom unter den Cäsarn (denen eine der Kunst verderbliche Epoche voranging, welche bis jetzt nicht hinreichend untersucht worden) verfällt die Geistesarmuth auf stumpfsinniges Nachbilden vorhandener Kunstwerke. Die Gelehrten indeß sehen die Kunst im Ganzen nicht genug auf die Kunst an; es genügt ihnen, auf Ideen zu stoßen, welche ihnen bereits durch Vermittelung des Begriffes befreundet sind; das Leben, welches vom Künstler ausströmt, ist ihnen gleichgültiger, daher die Copie minder verhaßt, als dem Kunstfreunde. Aber auch darin scheint Herder fehl zu greifen, daß er das eigenthümliche Leben der macedonisch- und römisch-griechischen Kunst ganz überspringt.

*) ep. 88.

umgänglich seyn, den Charakter dieser untergeordneten Kunstarbeiten zu ermitteln und festzustellen, damit man sie überall mit größter Schärfe von allem Lebendigen und Eigenthümlichen absondern könne.

Unter den Neueren fühlte Mengs *) zuerst das Bedürfniß, in den Bildwerken des Alterthumes Originales und Nachgeahmtes zu unterscheiden; denn die Wahrnehmung einzelner Mängel in den Verhältnissen, oder in dem Hauptentwurf der Formen veranlaßte ihn zu Zweifeln an der Aechtheit selbst berühmter Statuen. Maß und Verhältniß, sogar die allgemeinste Andeutung der Formen, können indeß, wie die neuesten Werkstätten zeigen, in der Bildnerkunst schon durch geometrische und mechanische Kunstgriffe in größter Vollkommenheit wiederholt werden. Fehler des bloßen Maßes, welche bisweilen aus dem Standort der Statuen zu erklären seyn dürften, werden also in diesem Falle das Urtheil nicht bestimmen können. Allein in der Vollendung der äußersten Oberfläche wird jener dem Copisten unerreichbare Hauch des Geistes, jener volle Aufdruck künstlerischer Eigenthümlichkeit sich ankündigen, an welchem wir, wenn solches bey so großer Entlegenheit der Zeiten überall noch möglich ist, in den Statuen des Alterthumes, eben wie in den Malereyen der Neueren, das Werk des Meisters, das Original, erkennen sollen.

Erscheint nun eben dieser Hauch des Geistes, weil er nothwendig überall als ein Lebendiges und Wahres sich ankündigt, unseren ästhetischen Idealisten meist als ein verdäch-

---

*) Vergl. Winckelmann und sein Jahrh. S. 281., wo ein abgeschlossenes System sich instinctmäßig gegen eine Neuerung auflehnt, welche ihm allerdings verderblich werden könnte.

tiges Anzeichen der Individualität, oder, in ihrem Sinne, des Nichtidealen *); so steht zu befürchten, daß ihr Formenideal nicht selten, wenn nicht gar durchhin eben nur aus solchen Uebereinkömmlichkeiten und Allgemeinheiten des Zuschnitts **)

---

*) So nennt Winckelmann den einzigen seiner Idee ganz entsprechenden Faun, den barberinischen, gegenwärtig zu München, eine der vornehmsten Zierden der unvergleichlichen Antikensammlung S. M. des Königs Ludewig von Bayern, an mehr als einer Stelle: eine Nachbildung der gemeinen Natur. Was konnte ihn dazu veranlassen, wenn nicht etwa jener Lebenshauch, den minder befangene Formen-Idealisten, die neueren Herausg. Winckelmanns (Anm. 203 zum Buch V. der K. G.) eben so meisterlich, als sinnig geschildert haben. „Wie er ermüdet, sagen sie, der Ruhe hingegeben daliegt, wie alle Sehnen der Glieder losgestrickt sind, ist unverbesserlich, ja unnachahmlich ausgedrückt. Man glaubt ihn tief athmen zu hören, zu sehen, wie ihm der Wein die Adern schwellt, die erregten Pulse schlagen." — Doch übergehen sie weislich, was dasselbe Kunstwerk als Darstellung seiner Idee leistet. Es ist ein Anderes, dem lebendigen, nothwendig richtigen Sinne nachzugeben, ein Anderes, die Dinge in einen im Voraus eingerichteten Zusammenhang von Begriffen und Gedanken einzuzwängen.

**) Was innerhalb eines gewissen Kreises für das äußere Merkmal der Idealität gilt, kennen wir nunmehr aus den Bildern zur neuen Ausg. der Werke Winckelmanns. Dieselben Vf. erklärten in einem Programm der Jen. Lit. Z. von zween zusammengeordneten Figuren, die eine, welcher die schon berührten römischen Proportionen in auffallendem Maße eigen sind, eben wegen jenes zwecklos allgemeinen Schnittes der Formen, den ich den römischen Werkstätten beizumessen geneigt bin, für die göttliche und ideale; die schönere hingegen, welche griechische Verhältnisse und eine gefühlvolle Hand zeigt, für die minder göttliche und menschliche. Es fragt sich, ob die Verlängerung des Unterleibes, welche Winckelmann (K. G. Bch. V. Kap. 4. §. 2.) als ein Merkmal antiker Formenideale bezeichnet, nicht ebenfalls aus römischen Standbildern entnommen ist.

menschlicher Formen entlehnt sey, deren die Marmisten vornehmlich des römischen Alterthumes zur Vereinfachung ihrer Gewinn bezweckenden Arbeit bedurften, und welche sie, wie so unendliche Beispiele beweisen, wirklich in Anwendung gesetzt.

Wenn es demnach bis dahin noch wenig ausgemacht ist, ob das Vorbild dieser Kunstgelehrten auch wirklich aus den besten Leistungen des Alterthumes entlehnt sey; wenn es dagegen gewiß ist, daß ein absichtliches Unterordnen alles Lebendigen und Geistigen unter vorgefaßte Geschmacksansichten, der Bildnerey des Alterthumes nicht ohne schreyenden Zwang beygelegt wird: so werden wir um so weniger einräumen dürfen, daß eine solche, weder in sich selbst, noch historisch begründete Formenwahl als Maßstab des Werthes an neuere Leistungen angelegt werde. Welcher ächte Kunstfreund könnte ohne Aufwallung jener Zergliederungen Raphaels gedenken *); welche den größten und schönsten Geist nach den Eintheilungen eines mäßig klugen Systemes zerstücken, um die Bruchstücke alsdann, nach Maßgabe ihrer Annäherung an die Vorurtheile und Sinnesgewöhnungen einer selbst unfruchtbaren Geschmackspartheyund, bald vornehm und herablassend zu billigen, bald absprechend und bitter zu tadeln? Was denn würde wohl den neueren Dichtern übrig bleiben, wenn man über ihren Werth, oder Unwerth nach dem Maße der Annäherung ihres Ausdrucks an griechische Anschaulichkeit und Fülle, oder an römische Schärfe und Gedrängtheit, absprechen wollte?

Als ein allgemeines Vorbild innerer Vollendung, festen, unwandelbar durchgeführten Wollens mögen die Alten nie aufhören, jüngere Geschlechter zum Nacheifer anzuspornen. Als

---

*) In Fernows Schriften, in den Propyläen, und a. a. St.

ein solches haben sie unstreitig der glorwürdigen Kunstepoche, aus welcher Raphael hervorgegangen, wesentlich genützt *). Allein, daß man damals schon gestrebt, in ihre Aeußerlichkeiten, in ihre Formen sich hineinzugießen, ist eine historische Lüge, welche man sich am Ende selbst geglaubt. Die Schule Raphaels hat allerdings mancherley Motive, Verzierungen, Bekleidungen vornehmlich aus untergeordneten Werken des Alterthumes frey ergriffen und in ihr eignes Gebiet übertragen. Doch von jenen Nachäffungen des Habituellen und Aeußerlichen der Antike, welche in den letzten 60 Jahren mit so vielem Eifer, als geringem Erfolge **) betrieben worden, findet sich unter tausenden von Studien und Handzeichnungen der raphaelischen Zeit auch nicht die geringste Spur. Raphael verschmähte sogar in der Schule von Athen die Statuen in den Vertiefungen der Wände zu antikisiren, was hier vielleicht aus einem malerischen Stylgefühle geschehn, auf dessen Grund ich oben hingedeutet. In der That müßte, seine Nachahmung

---

*) Und schon ungleich früher vornehmlich auf die Italiener eingewirkt. S. Petrarcae ep. fam. Lib. II. ep. XIX. (alter Ausgaben) und Ghiberti a. a. O.

**) „Aber, sagen die Herausg. Winckelmanns (Thl. IV. Anm. 477.), wenn einst die in den letzten funfzig bis sechzig Jahren entstandenen Kunstwerke aller Art unpartheyisch betrachtet und mit den früheren verglichen werden; wird man alsdann unserer Zeit gegen jene (von Maratti bis auf Winkelmann) auch den Vorzug geist- und gehaltvollerer Erfindung, belebterer Darstellungen, 'mehrerer Eigenthümlichkeit und im ganzen herrschender Harmonie zugestehn? es ist viel zu fürchten.“ — Demnach dürfte nach diesen Zweifeln eifriger Begünstiger der Nachahmung antiker Statuen das Ergebniß dieser Nachahmung nicht einmal den Vergleich mit der verwerflichsten Epoche moderner Kunst ertragen können.

antiker Formen, wenn er sie je versucht hätte, sogar nach dem Urtheil derer, welche Raphael besonders darauf angesehn, fast gänzlich mißglückt seyn *).

Allein auch abgesehen von jener Frage, ob die so ganz verschiedenartigen Leistungen des Alterthumes jemals als ein Gemeinschaftliches zu betrachten, und als ein Solches nachgeahmt werden können, dürfte es an sich selbst noch keinesweges ausgemacht seyn, ob es überhaupt möglich sey, durch Nachahmung von Kunstwerken Künstler zu bilden. Nach den Erfahrungen und Beobachtungen, welche ich anzustellen Gelegenheit fand, dürfte jeder Künstler seine darstellenden Formen stets aus der ersten Quelle, aus der Natur selbst zu schöpfen haben; dürfte er sogar die mehr äußerlichen Fertigkeiten der Handhabung des Stoffes und der Werkzeuge nur durch Wetteifer mit der Erscheinung des Wirklichen gehörig ausbilden können **). Schon daher wird er seine darstellenden Formen jedesmal von neuem in der Natur aufsuchen müssen, weil auch bey jener Stätigkeit der Richtung, welche die drey antiken Kunstepochen und einige Schulen und Abschnitte der neueren Kunst auszeichnet, doch immer, theils durch unmerkliche, durch die Zeit herbeygeführte Abänderungen in der allgemeinen Richtung, theils durch die nothwendige Eigenthümlichkeit der künstlerischen Anlage jederzeit neue, oder doch abweichende Bestrebungen, Foderungen, oder Wünsche herbeygeführt werden, welche nur in neuen, früher minder, oder gar nicht benutzten Formen der Natur auszudrücken sind. Technische Ge-

---

*) Propyläen. Fernow, Leben Carstens rc.

**) Vergl. die schöne Stelle bey Sandrart, Teutsche Akademie, Thl. I. Buch III. Kap. VII.

wandtheit kann aber darum nur im Wetteifer mit den natürlichen Erscheinungen ausgebildet werden, weil die Nachbildung des schon künstlerisch Vollendeten verhältnißmäßig leichter ist, daher das Urtheil unbeschäftigt läßt und, wie die Erfahrung täglich zeigt, in mechanische Nachbildung der einzelnen Puncte, Linien und Formen ausschlägt, in welche das künstlich Gemachte sich jederzeit leichter zerlegen läßt, als der volle Guß der Naturgebilde. Aus diesem Grunde sind Viele, welche nach langer Uebung löbliche Copien verfertigen, doch unfähig, selbst die einfachste Form in irgend eine Kunstart zu übertragen. Kunstwerke können also auf Künstler nur in so fern einwirken, als sie ihnen zunächst als ein allgemeines Vorbild erreichbarer Vortrefflichkeit vorschweben; dann, indem sie ihnen als Muster der Anordnung, oder des Styles im allgemeinsten, wie im besonderen Sinne vorleuchten; endlich, indem sie ihnen, bey verwandter Richtung, Beyspiele richtiger, oder falscher Auffassung wiederkehrlicher Kunstaufgaben vorführen, welche nach den Umständen hierin vor Fehlern warnen, oder zum Wahren anleiten.

Es ist demnach eine unfruchtbare Untersuchung, ob Raphael sich den Alten in äußerlichen Dingen angenähert habe; genügt es doch, daß er ein ganzer Mensch war, der sein eigenes Wollen mächtig hindurchgeführt, seinen unendlichen Geist, sein tiefes Gemüth in so gediegenen Formen ausgedrückt, daß die Alten selbst, obwohl sie ganz Anderes gewollt, ihn doch sicher für ihres Gleichen anerkannt hätten. Ueberhaupt unterscheidet sich ein neuerer Künstler von den guten Alten wesentlich nur durch Unfähigkeit des Geistes, durch Unfruchtbarkeit, durch Stumpfheit des Gefühls, vornehmlich aber durch jenes unanschauliche Grübeln, durch jene Furcht vor Hingebung in

sinnliche Eindrücke, welche das moderne ganz einseitige Begriffsleben so leicht auch bey Künstlern erzeugt. Unwesentlich aber ist die Verschiedenheit, welche die örtliche und geschichtliche Stellung der Künstler nothwendig herbeyführt, in welche sie nun einmal sich unumgänglich zu schicken haben. Stumpfsinnige Nachahmung, wenn auch des Herrlichsten, was die Kunst jemals hervorgebracht, wird uns demnach unter allen Umständen für den Auswurf und Kehricht der Kunst gelten müssen; wie es denn unerhört ist, daß Hervorbringungen der nackten, eines inneren Lebensgeistes durchaus entbehrenden Geschmacksrichtung, welche practisch von Mengs ausgegangen, in den größeren Sammlungen neuerer Meisterwerke wären aufgenommen worden; daß sie, auch wo man ihnen aus Nationalstolz eine Stelle eingeräumt, die unmittelbare Nähe solcher Malereyen hätten ertragen können, welche aus eigenthümlichen und belebteren Kunstschulen, wenn auch niedriger Richtung, hervorgegangen. Dahingegen wird uns Alles, was in Bezug auf die Auffassung, geistreich, belebt, gefühlvoll ist, in Bezug auf die Darstellung der Aufgabe, oder dem eigenthümlichen Wollen der einzelnen Künstler entspricht, stylgemäß, oder auch nur malerisch ist, durchhin mehr und minder werthvoll zu seyn scheinen. Wir werden demnach, bestärkt durch das Beyspiel aller wirklichen, thätig eingreifenden Kunstfreunde, nicht etwa ein römisches Originalwerk verwerfen, weil es kein griechisches ist, noch ein Neueres, weil es eben mit antiken Werken nicht die geringste äußere Aehnlichkeit zeigt. Vielmehr werden wir anzunehmen gezwungen seyn: daß die sittliche Anmuth vorraphaelischer Italiener, die Treue und Genüglichkeit gleichzeitiger Deutschen, der umfassende Sinn der Zeitgenossenschaft Raphaels, sogar die volle Empfindung,

mit welcher die Holländer im siebzehnten Jahrhundert sich dem Eindruck des ihnen sinnlich Vorliegenden hingegeben, ohne einige Ausnahme für gute und löbliche Richtungen der allgemeinen Kunstanlage zu achten sind. Denn eben, wie sie nirgend dem Sinn und Gefühl gebildeter Kunstfreunde widerstreben, eben wie sie sogar von den Bekennern solcher Systeme, in denen sich für einzelne dieser Richtungen kein Raum vorgefunden, nicht ohne Inconsequenz doch in der Anwendung immer gebilligt werden: eben so vereinbar sind sie sämmtlich mit dem allgemeinsten Seyn und Wirken der Kunst, wenn wir anders bey der Erklärung, die ich oben vorangestellt, beharren wollen.

Bildende Kunst war uns dort: eine eigene und wohl die angemessenste Form der Darstellung anschaulich aufgefaßter Dinge; die geistige Thätigkeit aber, aus welcher die Kunst hervorgeht, hatte ich zwar dem abstracten Denken entgegengesetzt, doch vermieden, sie zu zergliedern. Denn auch davon abgesehen, daß ich einer solchen Untersuchung mich keineswegs gewachsen fühle, dürfte das anschauliche Denken, oder die künstlerische Geistesart, dem Verstande mit seinen scharfen Begriffeszangen, mit seinen trennenden Messern und Scheeren überhaupt minder zugänglich seyn. Gewiß gewährt die Sprache nicht einmal ein Wort, welches nur ihren allgemeinsten Begriff ganz deckte. Denn Imagination, Phantasie werden meist als regellose untergeordnete Kräfte und Thätigkeiten betrachtet *); Contemplation und Beschauung haben einen einseitig

---

*) In einer edleren, unserm künstlerischen Denken verwandteren Bedeutung steht Phantasie in den angef. Versuchen des Hrn. v. Humboldt.

ernsten Sinn und stehn überall unter der Obhut und Leitung des Begriffes. Das anschauliche Denken aber, wenn diese Begriffsverbindung mir zugestanden wird, vermag eben sowohl sich in Tiefen zu versenken, als auf der Oberfläche zu verbreiten; ist eben sowohl der strengsten Folge, als eines munteren Ueberspringens fähig. Diese Geistesart ist demnach gleichsam ein zweytes Bild, der Spiegel des gesammten Geisteslebens; wenn nicht gar das Ursprüngliche selbst, wie die älteste Philosophie und der Umstand anzudeuten scheint, daß alle sehr alte, oder durch den Verbrauch nicht gänzlich abgeschliffene Sprachen dessen Aufdruck bewahrt haben.

Doch werde ich einräumen müssen, daß diese Art, Beziehung, oder Thätigkeit des Geistes, wie hoch wir sie stellen mögen, doch in der bescheidenen Mitte zweyer Extreme liegt, welche von beiden Seiten, weit über sie hinausreichen. Denn dem abstracten Denken, welches durch folgerechtes Anreihen aus wesenlosen Formeln überraschende Ergebnisse hervorbringt, vermag die anschauliche Auffassung, wie ich schon angedeutet habe, auf keine Weise zu folgen. Eben so wenig aber auch jenem unbestimmten Sehnen und Ahnen des Schöneren und Besseren *), dessen im Gefühle schwebende, zitternde, unge-

*) Dieses auszudrücken ist die eigenthümliche Aufgabe der höheren Musik; s. die gehaltvolle kleine Schrift: Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelb. 1825, wo auf Kochers Arbeiten hingewiesen wird, welche mir nur aus mündlichen Andeutungen des Vf. bekannt sind. — Die verschiedenen Formen, in denen das allgemeine Geistesleben sich offenbart und ausdrückt, sind nicht der bloßen Mannichfaltigkeit willen vorhanden; sie ergänzen einander; sie unterstützen sich gegenseitig; keine ist so durchhin die Wiederholung und Abspiegelung der anderen.

wisse Schwingungen alle wirkliche, nicht bloß formelle Religion beleben und nähren.

Daß abstracte Begriffe, oder Ergebnisse abstracten Denkens, durch die bekannteren Hülfsmittel der Allegorie und Personification nur höchst allgemein und wenig ausfüllend angedeutet werden; daß die Verständlichkeit solcher Andeutungen unter allen Umständen eine angemessene Vorbereitung des Geistes durch den Begriff voraussetzt, erhellt, wie mir scheint, aus sich selbst. Weniger indeß dürfte es sogleich dem ersten Blicke einleuchten, daß Ahnungen eben sowohl und vielleicht noch ungleich entschiedener außerhalb des Gebietes der künstlerischen Geistesart und außerhalb der Möglichkeiten künstlerischer Darstellung liegen. Denn Viele nehmen an, daß eben jene unbestimmten Ahnungen, welche das Verderbliche in uns so leicht zum Hochmuth verkehrt, indem es uns veranlaßt, die Natur in Vergleichung unserer selbst, der so ganz in ihr befangenen, gering zu schätzen, oder zu schmähen, zu trefflichen Gestalten verkörpert werden können; was zu den vielfältigen Versuchen gehört, den eben beleuchteten Idealbegriff der Manieristen zu begründen. Solchem indeß müssen wir aus innerer Ueberzeugung entgegenstellen, daß nur in so weit, als es dem allgemeinen Naturgeist gelingen kann, Geist und Körper innig zu vermählen und durch die Gestalt an sich selbst, oder durch ihre Bewegung, oder auch durch gegenseitige Beziehungen von Gestalten Geistiges auszudrücken, auch dem Künstler die Fähigkeit beiwohne, Geistiges in seiner Weise aufzufassen und auszudrücken.

Nähern wir uns den Heroen und Göttern der griechischen Kunst nur ohne religiösen, oder ästhetischen Aberglauben, so werden wir in ihnen gewiß nichts wahrnehmen können,

was nicht auch innerhalb des allgemeinen Naturlebens sich entfaltet hätte, oder noch entfalten könnte. Denn Alles, was in diesen Gestaltungen der Kunst selbst angehört, ist Darstellung menschlich schöner Sitte in herrlichen organischen Bildungen; was aber darin über die Kunst hinauszielt, besteht in willkührlicher Andeutung mystischer Begriffe *). Dahin gehört sogar die Vergrößerung der natürlichen Ausdehnung der Gestalten, das Colossale, welches wohl als Zeichen auf den Verstand, oder sinnlich auf die Phantasie einwirken und durch diese Schauer hervorrufen mag, doch offenbar die innere Bedeutung der Formen eben so wenig verändert, als deren Verkleinerung, welche ein gewisses Streben nach Niedlichkeit auf ganz verschiedenen Stufen der Kunst herbeyzuführen pflegt.

Eben so wenig sollten wir verkennen, daß in Werken der neueren Kunst, etwa in den beseelten Engeln und Heiligen des Fiesole und ihm verwandter Maler, jene herrlichen Züge und Mienen eben nur die natürlichen Typen sind für Reinheit des Wollens, für Aufhebung des ganzen Daseyns in Freudigkeit und Liebe; das Paradieß, die Vorstellung eines übernatürlichen Daseyns und Geschehens, wird uns auch hier durch willkührliche Begriffszeichen, Wolken, Flügel, Glorien und Aehnliches, in Erinnerung gebracht. — Schön wäre es freylich, wenn uns der Maler den Himmel selbst, der Bildner den wirklichen Olymp vor Augen stellte, obwohl uns dann leicht die Erde zu eng werden dürfte.

Daß Künstler das Göttliche selbst nicht darstellen, daß sie sogar im glücklicheren Falle nur etwa vermöge willkührli-

---

*) Mit großem Scharfsinn entwickelt Lessing (Laokoon. §. 12.), weßhalb es nicht wohl anders seyn kann.

cher Zeichen daran erinnern können, scheint nicht minder durch die Andachtsbilder alter, wie neuerer Zeiten bestätigt zu werden. Die älteren hölzernen Götzen, deren Schauer Pausanias empfand, die schwarzen Madonnen, in denen vornehmlich in barbarischen Ländern der Christenheit, die unmittelbare Gegenwart des Göttlichen geglaubt und verehrt wird, sind und waren jederzeit nichts weniger, als wirkliche und ausgebildete Kunstwerke. Dagegen scheint die antike Kunst, in eben dem Maße, als sie an Leben und Ausbildung gewonnen, im Menschlichen und Erreichbaren sich verbreitet, auch jene Schauer des polytheistischen Aberglaubens verscheucht zu haben, deren Verlust so viel politische Moralisten des Alterthumes beklagen. Und wenn diese Wahrnehmungen auf der einen Seite die Vermuthung anregen, daß Götzenthum und Polytheismus überall aus willkührlichen Bildzeichen entstanden sey, deren Sinn entweder im Laufe der Zeit sich verloren, oder der Menge stets unverständlich geblieben; so führen sie auf der anderen zur Ueberzeugung: daß ächte, nach den Gesetzen und Verwandtschaften des allgemeinen Naturlebens Sittliches und Geistiges versinnlichende Kunst, weder den christlichen, noch überhaupt allen rein deistischen Religionsansichten jemals Gefahr bringen könne *). Im Gegentheil wird die höchste Ausbildung der inneren Verhältnisse des sittlichen und religiösen Lebens, welche wenigstens der nähere Zweck aller Religion ist, vor-

---

*) Wie ein strenger Christ, Hr. Tholuck, in Neanders Denkwürd. aus der Geschichte des Christenthumes Bd. I. 1823. S. 74. ff., vornehmlich S. 81. f. zu fürchten scheint, dessen tiefbegründete Einwendungen gegen bildliche Darstellung menschlicher Vorstellungen vom Göttlichen mir übrigens in obiger Betrachtung vorgeleuchtet haben.

nehmlich nur das Werk der Kunst seyn können, da diese einleuchtend reicher ausgerüstet ist, als die Sprache, wenn es gilt, Reinheit des Willens und innere Heiligung darzustellen, oder auch dessen Gegensatz, das entschieden Böse, oder die Kämpfe und Uebergänge, durch welche Böses oder Gutes im menschlichen Daseyn Macht gewinnt. Und hierin eben den höchsten Zweck der Kunst zu setzen, streitet sicher eben so wenig gegen die allgemeinen Ansichten der besten Alten, als, wie ich schon angedeutet habe, gegen die Erfahrungen der alten, wie der neueren Kunstgeschichte. Wie Vieles indeß sich diesem höchsten Kunstzwecke an- und unterordnen lasse, ergiebt sich auf den ersten Blick. Das rein sinnliche Ergötzen am Schauen, der mittelbar sinnliche Reiz durch Sichtbares angeregter Vorstellungen, die Laune und Phantasie, das Gefühl und der Verstand, haben sämmtlich Ansprüche auf Befriedigung; und wer hätte nicht längst empfunden, daß die Gestalt und das Sichtbare überhaupt bald auf diese, bald auf jene Seite der allgemeinen Empfänglichkeit einwirkt, und während es die eine minder befriedigt, die andere erfreut und hinreißt. Also wird es bey so mannichfacher Beziehung der Gestalt unmöglich seyn, genau im Voraus zu bestimmen, was Alles fähig sey, durch seine Gestalt, oder durch Umstände seiner Erscheinung den Sinn befriedigend anzuregen.

Indeß pflegen moderne Kunstgelehrte, von der Lebhaftigkeit ihres Antheils hingerissen, oftmals, wie unbewußt, den Standpunkt zu verwechseln und, ohne selbst zum Malen und Bilden berufen und vorbereitet zu seyn, doch dem Genius vorgreifen, fühlen, sehen, ihm vorzeichnen zu wollen, was ihn durchaus begeistern müsse, was er einzig darzustellen habe. Freilich dürfte in dem Feuer, mit welchem sie ihre Wünsche

geltend machen, hie und da ein ächtes, nur zufällig nicht nach Außen entwickeltes Kunsttalent sich hervordrängen wollen; würde aber das ächte Kunsttalent nicht irgendwo durch ein eigenthümliches Wollen sich ankündigen? Würde es, gleich unseren vorzeichnenden Kunstweisen, immer nur irgend ein schon Geleistetes bald der antiken, bald der modernen Kunst vor Augen haben? Und gewiß dürfte es unter allen Umständen den inneren Forderungen der Theorie ungleich angemessener seyn, wenn man minder zerstreut durch das fruchtlose Geschäft der Auswahl und Werthbestimmung möglicher Gegenstände der Kunst, den allgemeinen Begriff des Gegenstandes, und dessen Verhältniß zur Kunst und zum Künstler fester zu stellen versuchte, als, so weit meine Kunde reicht, in modernen Kunstlehren geschehen ist.

Auffassung und Gegenstand (Subjectives und Objectives) bezeichnet an sich selbst ein bloßes Verhältniß von Dingen, welche, wie es am Tage liegt, ihre gegenseitige Stellung ins Unendliche verändern. Demnach kann in der Kunst auch die darstellende Form, vorübergehend sogar der grobe Stoff, aus welchem diese Form gestaltet wird, Gegenstand der Aufmerksamkeit und des Nachdenkens seyn, mithin, wenn wir nur nicht versäumen, das Vorübergehende dieses Verhältnisses bemerklich zu machen, auch Gegenstand heißen. Doch, eben wie in den Werken der Redekünste nicht die einzelnen Worte und Perioden, nicht die einzelnen das Ganze herbeiführenden Einleitungen und Ausführungen, Beyspiele und Einschaltungen, sondern eben nur das Gesammtergebniß, der Hauptzweck jeder Schrift, ihr Gegenstand genannt wird; so werden wir auch an Kunstwerken, weder die einzelnen Gestalten, noch ihre Theile den Gegenstand nennen dürfen, ohne uns selbst zu verwirren,

und Anderen unverständlich zu werden. In diesem Sinne würde im Bildniß nur der Gesammtzweck, das eigenthümliche Seyn eines bestimmten Menschen zu schildern, in Darstellungen geistiger Vorstellungen eben nur diese Vorstellungen selbst der eigentliche Gegenstand des Kunstwerks seyn. Denn wer im Bildniß schon die einzelnen, ihm sinnlich vorliegenden Formen, nicht das Ganze, so in jenen erscheint, für seinen eigentlichen Gegenstand hält, wird gemeinen und fachmäßigen Bildnißmalern gleich stehn, welche das Einzelne bloß sinnlich erfassen und mechanisch aufreihen; mit welchem Erfolg, erweist sich aus ihren zahllosen Sudeleyen, welche Lessing und andere Moderne verleitet haben werden, das Bildniß an sich selbst, theils herab zu setzen, theils zu schmähen, was ihnen die Kunst verzeihen möge. Wer aber, eben wie es unsere Gegenstandstheoretiker begehren, in der Darstellung geistiger Vorstellungen, nicht diese selbst, sondern die Formen, in denen sie etwa darzustellen, für den eigentlichen Gegenstand nimmt, der würde, da diese sich erst aus jenen hervorbilden sollen — über die Art und Weise haben wir uns schon verstanden — sogar den bloßen Formenreiz verfehlen, wenn er jemals die fragliche Verknüpfung einzelner Formen ganz neu hervorbringen sollte. Wo es schon wahre Kunstwerke giebt, durch deren mechanische Nachbildung jener leere Anschein des Wesens hervorzubringen ist, welcher dem oberflächlichsten Blicke zu genügen pflegt *), da

---

*) Vielen Kunstfreunden, besonders aber den Kunsthändlern, wird es erinnerlich seyn, wie, während ästhetische Gemeinplätze und pedantische Geschmackslehren den wirklichen Geschmack meisterten und unterdrückten, nichts bessere Handelswaare gewesen, als Copien beliebter Kunstwerke. Oberflächliche Anregung gefälliger

da mag man allerdings über die gänzliche Erfolglosigkeit einer solchen Umkehrung aller Verhältnisse vorübergehend sich täuschen können.

In jener Kunstlehre aber, welche, von Lessing ausgehend, eben durch ihre einseitige Richtung auf Untersuchung des Gegenstandes besonders veranlaßt wäre, dessen Begriff recht scharf und deutlich aufzufassen, verschwimmt der Gegenstand, in dem Sinne, den ich erklärt, überall mit ihn darstellenden Formen, sogar mit jenen äusserlichsten Bedingungen der Darstellung, welche den bildenden Künsten durch ihren Stoff aufgelegt werden. Wir werden indeß alles Umbestimmte und Irrige, so hieraus entstanden, in seiner Wurzel abschneiden, wenn es uns anders gelingt, eine Schwäche der Darlegung aufzudecken, welche die wichtigste Kunstschrift Lessings, Laokoon, bey höchstem Werthe ihrer abgerissenen Andeutungen, doch in Bezug auf die Kunstlehre eines allgemeinen Resultates entbehren läßt.

Gewiß konnte ein Geist, dessen Verstandesschärfe bis dahin kaum übertroffen worden, auch über die Kunst nichts ganz Gemeines denken, noch von ihr ein durchaus Verwerfliches

Vorstellungen genügte denen, welche bey Aussprüchen sich befriedigten, gleich jenem (Eberhard, Handbuch der Aesthet. ꝛc. Halle 1803.): die schönen Künste vergnügen; Darstellung der Schönheit ist ihr Geschäft und ihr Interesse nichts, als das Vergnügen ihres Genusses u. s. w. — Als wenn Solches allein die bildenden Künste schon hinreichend bezeichnete, sie von anderen Bestrebungen genügend unterschiede; als wenn es, den Bösen und seine Helfer ausgenommen, irgend ein menschliches Streben gäbe, welches gradehin verletzen und quälen, nicht lieber vergnügen wollte! Oder soll es heissen, die schönen Künste vergnügen, ohne einen dauernden Eindruck zu hinterlassen, ohne in das gesammten Leben wirksam einzugreifen, ohne, im besten und edelsten Sinne, auch zu nützen?

begehren. Allein da die Entfaltung bestimmter Geistesanlagen, da die Wahrheit selbst doch immer mehr und wichtiger ist, als fromme Verehrung einer großen Persönlichkeit; so dürfen wir uns auch nicht verläugnen, daß Lessing im Kunstfache aller Sachkenntniß entbehrte. Wenn es daher schon voraus=zusetzen ist, und kaum der Anmahnung bedarf, daß er, wie Jeder, welcher einer bestimmten Sache unkundig, doch in ihr Einzelnes eingehen will, unumgänglich in der Anwendung zahllose Mißgriffe *) begangen; so bringe ich Solches nur deßhalb in Erinnerung, weil eben jene Unkunde, jene Befrem=dung des Neulings bey jeglicher, nicht immer wichtigen Er=scheinung des Kunstlebens, ihn offenbar zerstreut und von Sol=chem abgelenkt hat, was ihm in Bezug auf die Kunst einzig zu leisten gegeben war. Auch legte er selbst auf seine Kunst=schriften lange nicht das Gewicht **), als spätere Bewunde=rer; denn es war ihm wohl bewußt, daß sie überall nur aus Aufwallungen der Mißbilligung, oder des Widerwillens gegen bestimmte Einseitigkeiten, oder Verkehrtheiten seiner Zeitgenos=sen, durchaus nicht aus einem positiven Beruf zur Kunst ent=standen waren ***).

---

*) Was ihm seinerzeit mancherley mehr und minder begrün=dete Rügen zugezogen; s. Heinze (Deutsches Museum 1785. Bd. II. S. 211.) über Raphaels Heliodor.

**) S. Laokoon, Vorrede und den Anhang zu den späte=ren Ausg.

***) Gegen Wink. Versuch über die Allegorie, wie wir nunmehr wissen, eine bloße Habilitationsschrift; gegen die Häß=lichkeit, welche sich im achtzehnten Jahrh. der Kunst, wie der Le=benssitte, bemächtigt hatte; auf der anderen Seite nicht ohne den Vorgang der Italiener, welche auch in den schlimmsten Zeiten dem Grundsatz nach auf Schönheit bestanden, und in der Consequenz

Nach Lessings Stellung zur Kunst kommt es demnach durchaus nicht in Frage, ob er selbst seinen Sinn für Schönes sehr glücklich ausgebildet hatte, was nach seinen historischen Beziehungen und technischen Vorschlägen sich allerdings bezweifeln läßt. Alles, was ihm in Bezug auf die Kunst zu leisten möglich war, mußte aus einer strengen Gedankenfolge hervorgehen. Doch eben hierin entspricht Laokoon bei weitem nicht der gewohnten Schärfe des Geistes, der ihn hervorgebracht. Denn schon in der ersten Anlage verschmilzt ihm der Begriff des Gegenstandes, welcher, wie wir gesehen, im allgemeinsten Sinne, und häufig Lessing selbst, der Kunstaufgabe, oder dem Hauptzwecke der einzelnen Kunstwerke gleich steht, theils mit den äusserlichsten, durch den rohen Stoff herbeygeführten Bedingungen der Darstellung, theils mit den einzelnen zur Darstellung erforderlichen, oder mitwirkenden Formen. Mit den äusserlichsten Bedingungen der Darstellung vermischt er den Gegenstand schon da, wo er den ersten Anlauf nimmt, seine Ansicht etwas methodischer zu entwickeln *). Dort nemlich nennt er Fortschritt und Weilen (Körper und Handlung) eigentlich Gegenstände der einen und der anderen Kunst; obwohl es offenbar ist, daß Fortschritt in den bildenden Künsten, zwar nicht die Form, doch allerdings der Gegenstand ihrer Darstellung seyn kann, so wie auf der anderen Seite in der Poesie das Weilen sehr wohl der Gegenstand, nur nicht die Form ihrer Darstellung; so daß wir nicht anstehen können, Bewegung und Ruhe, in der Beziehung

---

der damals schon auf die Kunst angewendeten Gefühlslehre, suchte Lessing, wie ich hier in Erinnerung bringe, hindurchzuführen: daß die bildenden Künste nur Schönes darstellen sollen.

*) Laokoon §. XVI.

jener Stelle, nicht, wie Lessing, für Gegenstände zu nehmen, sondern einzig für gewisse Bedingungen und Beschränktheiten der Darstellungsweise, der einen und der anderen Kunstart. Noch gefährlicher indeß ist die schon berührte Vermischung des Gegenstandes mit den Formen, die ihn etwa bezeichnen und künstlerisch darstellen können. Denn eben diese Verwechselung, welche aus dem Laokoon auf den größten Theil der ästhetischen Literatur der nachfolgenden Zeiten übergegangen, erzeugte jenes Streben von außen nach einwärts *), welches, da man unvermeidlich bey der Aussenseite stehen blieb, den modernen Kunstbestrebungen so nachtheilig geworden. Wo Lessing aber den Gegenstand in einiger Annäherung an denjenigen Sinn genommen, den ich oben erklärt, versteht er ihn doch nur als eine entfernte Anregung des Geistes, als Motiv, da er dem Künstler große Freyheit einräumt, nach den Foderungen eines vermeintlichen Geschmackes damit zu schalten. Hierin folgt er indeß einem verbreiteten Irrthum, aus welchem in der modernen Kunstübung eine gewisse Untreue und Schlaffheit der Auffassung entstanden ist, welche diese nicht eben vortheilhaft von antiker Strenge unterscheidet.

Mögen wir indeß den Gegenstand von den Formen der Darstellung absondern, oder, wie die Schönheitslehrer, ihn mit derselben vermengen, so ist er doch, wie weit oder eng wir ihn nehmen wollen, für Lessings Zweck, die Hervorbringung des Schönen, nimmer von der Bedeutung und Wichtigkeit, welche ihm noch immer von Vielen beygelegt wird. Zerlegen wir nun ein beliebiges Kunstwerk in Auffassung,

*) Schelling a. a. O.

Darstellung und Gegenstand, sämmtlich Begriffe, über welche wir uns bereits verstanden haben; und vergleichen wir diese drey unerläßlichen Elemente jeglichen Erzeugnisses der Kunst das eine mit dem andern: so werden wir sehen, daß die ersten, die Auffassung und Darstellung, Thätigkeiten sind; das dritte aber, der Gegenstand, in seinem Verhältniß zum Künstler ein durchaus Leidendes. Hieraus folgt, daß der Gegenstand unfähig sey, sich in Kunstwerken ohne die Hülfe der Auffassung und Darstellung geltend zu machen. Jede Kunstlehre demnach, welche, weder von der Begeisterung des Künstlers, noch von seiner Fähigkeit darzustellen, vielmehr nur von der Wahl des Gegenstandes ausgeht, oder gar damit sich begnügt, den Werth, oder Unwerth der Kunstgegenstände ermitteln zu wollen, ergreift sichtlich die Sache bey ihrem Ende und bleibt daher unumgänglich seicht, unerschöpfend und, in so fern sie alle Theile der Kunst in ein falsches Verhältniß versetzt, auch durchhin schief und verkehrt.

Ist nun der Gegenstand unter den Elementen der künstlerischen Hervorbringung des Schönen bey weitem das Unwichtigste, ist es vielmehr nur die Auffassung und Darstellung, welche in der Kunst unter allen Umständen die Hervorbringung des Schönen bedingt; so wird auch der Grund wegfallen, welcher die sogenannte Schönheitstheorie bestimmt, die Wahl des Gegenstandes mit so großer Aengstlichkeit zu bewachen. Versuchen wir zu ermitteln, auf welche Weise jenes an sich selbst so menschliche und billige Verlangen nach Schönem auch bey weitester Ausdehnung des Gebietes künstlerischer Beziehungen noch immer befriedigt werden könne.

II.

Verhältniß der Kunst zur Schönheit.

Die Griechen ihrer besten und glücklichsten Zeit, oder die Italiener des sechzehnten Jahrhunderts (also eben solche Völker und Zeitgenossen, deren Geisteswerke bekanntlich den feinsten und sichersten Schönheitssinn darlegen), begnügten sich mit dem allgemeinsten Schönheitsbegriffe und zeigten wenig Verlangen, ihre Vorstellungen vom Schönen bis in das Einzelne zu bestimmen und auszubilden. In entgegengesetztem Verhältniß scheint das moderne Bestreben, bald den Begriff der Schönheit möglichst scharf im Verstande auszubilden, bald wiederum die sinnlichen Merkmale des Schönen recht genau zu bestimmen, aus einer unbefriedigten Sehnsucht nach Schönem entstanden zu seyn; wenigstens zeigte es sich zu keiner Zeit so unverdrossen, als eben während des entschiedensten Einflusses der europäischen Chinesen, der Pariser, welche, wie bekannt, den Reifrock, die Frisur und, was schlimmer ist, verzerrte und gezierte Gebärden erfunden und über die moderne Welt verbreitet haben.

Allerdings dürfen wir befürchten, daß die Vorstellungen vom Schönen, von welchen die Schönheitslehrer so unglücklicher Zeiten ausgegangen, ungeachtet des Bemühens, an Kunstwerke des schönsten und besten Alterthumes sich anzulehnen, sich dennoch nicht so ganz rein erhalten konnten, weil sie den Einwirkungen eines falschen Zeitgeschmackes nun einmal bloß gestellt waren. Ward doch sogar Mengs, der auf die besten

Theoretiker seiner Zeit stark eingewirkt, eben wie späterhin Canova, bey unläugbarem Streben nach ächter Schönheit, doch von dem Eindruck gezierter Sitten, frisirter Haare und anderer Wunderlichkeiten dieser Art ganz offenbar bemeistert. An dieser Stelle jedoch fragt es sich nicht sowohl, ob Lessing, oder Winckelmann, oder noch neuere Gönner des sogenannten Schönheitsprincip vom Schönen richtige, oder unrichtige Vorstellungen erlangt, als vielmehr, ob sie den Begriff der Schönheit in gehöriger Allgemeinheit aufgefaßt und von solchen Vorstellungen frey erhalten haben, die nicht die allgemeine Eigenschaft, welche wir Schönheit nennen, sondern nur irgend ein besonderes Schöne betreffen. Ich glaube wahrzunehmen, daß die neueren Theorien, wenigstens alle solche, welche die Kunst näher ins Auge fassen, eben weil sie ihren Schönheitsbegriff aus Merkmalen des einzelnen Schönen zusammensetzen, denselben nothwendig nicht so rein und scharf auffassen, daß man sagen könnte, jegliches Schöne sey darein begriffen und jegliches Unschöne davon ausgeschlossen. Vielleicht wird das Ergebniß ein anderes seyn, wenn wir bey Auffassung des Schönheitsbegriffes nicht, wie so viele unserer Vorgänger, von der Beobachtung des einzelnen Schönen ausgehen, vielmehr von der Empfindung selbst, welche uns bestimmt, sichtbare Dinge schön zu nennen.

Gewiß stritte es wider den gemeinen Gebrauch der deutschen wie jeder anderen Sprache, wollte man solche Dinge schön nennen, welche unerfreulich zu schauen sind. Denn schön und, was in anderen Sprachen dasselbe bedeutet, heißt, ehe denkende Köpfe den Begriff feiner ausspalten, eben nur Solches, was den Blick an sich selbst, oder durch ihn die Seele vergnügt. Allein zur Verwirrung Aller, welche jemals die

Schönheit zu beleuchten versucht, ist die Erregbarkeit und Empfänglichkeit der Menschen so verschieden, daß ein unbegrenzbares Mancherley von Dingen dem gemeinen Sprachgebrauche schön heißt.

Demnach dürfte es uns zur näheren Begrenzung unseres Schönheitsbegriffes behülflich seyn, wenn wir uns vorher über die Menschengattung vereinbarten, deren Schönheitssinn, oder Schönheitsurtheil bey unserer Untersuchung einzig in Frage kommen soll. Dem Griechen freylich würde es seltsam genug scheinen, wenn Jemand über Solches, was ihm schön hieß, das Urtheil von Barbaren hätte einholen wollen; in den neueren, weltbürgerlichen Zeiten nahm indeß sogar ein Winckelmann *) auf die Empfindungen von Menschen Bedacht, welche in dieser Beziehung nicht bloß persönlich, vielmehr auch der Gattung nach, und wahrscheinlich unheilbar roh sind. Um nun nicht sogleich und von vorn herein durch eine ähnliche Betrachtung abgelenkt zu werden, wollen wir lieber den Alten folgen und uns dahin entscheiden, daß nur die Empfindungen eines gesunden Gesichtes, nur die Gefühle und Urtheile von sittlich edlen und geistig fähigen Menschen bey Untersuchung der Schönheit uns zur Richtschnur dienen können.

Doch selbst innerhalb dieser engeren Grenze würden wir schwerlich der Zersplitterung entgehen, wenn wir eben nur an vereinzelten schönen Dingen erproben wollten, welchen Eindruck sie voraussetzlich auf empfängliche und begabte Menschen bewirken. Vom Eindruck des einzelnen Schönen werden wir demnach absehen müssen, um allgemeinere, durchwaltende Ursachen, Veranlassungen, oder Beweggründe des Wohlgefallens

*) Kunstgeschichte Buch IV.

am Schauen aufzusuchen, welche, da dieses Wohlgefallen offenbar, theils ein rein sinnliches, theils ein gemischtes und mehrdeutiges, theils wiederum ein rein sittlich-geistiges ist, nothwendig sowohl verschiedene, als auch verschiedenartige sind.

Wir bedürfen demnach, wie es vortrefflichen Geistern längst eingeleuchtet, einer Abtheilung nicht innerhalb des Schönen, dem wir nun einmal seine unübersehliche Mannigfaltigkeit einräumen müssen, vielmehr innerhalb der allgemeinen Eigenschaft, welche wir Schönheit nennen. Dreyfach theilte schon Baco *) die Schönheit ein, obwohl er, da sein Antheil an Dingen der Kunst zu allgemein war, uns die Begründung und nähere Entwickelung schuldig geblieben. Auch

---

*) Francis Bacon, Works etc. Lond. 1753. fo. Vol. III. Sermones fideles XLI. de Pulchritudine. „In pulchritudine praefertur venustas colori; et decorus ac gratiosus oris et corporis motus ipsi venustati." Bey diesem, gleich anderen derselben Aphorismen, wie im ersten Aufsteigen hingeworfenen Gedanken läßt die Unbestimmtheit des Ausdrucks manchem Zweifel Raum. Der englische Uebersetzer überträgt, venustas, in favour, Reiz, und hält sich dabey mehr an das Etymon des lateinischen Wortes, als an den muthmaßlichen Sinn seines Originales. Denn es ist nicht denkbar, daß Baco hier, den Reiz, der Farbe und der Anmuth entgegengesetzt habe, welche mit jenem eng verschwistert sind; ich glaube daher, daß er damit eben solches bezeichnen wollen, was durch formositas unübertrefflich, gewiß in keiner Sprache gleichdeutend ausgedrückt wird. Nach seiner ganzen Denkart verstand er aber Anmuth der Bewegung sicherlich nicht einzig vom Liebreiz, oder vom bloß sinnlich Gefälligen, vielmehr vom Ethischen überhaupt. Farbe aber dürfte an dieser Stelle die Veranlassungen eines rein sinnlichen Wohlgefallens am Schauen vertreten, mithin dürften darin alle Elemente der nachfolgenden Darlegung enthalten seyn.

Schiller *), welcher den dritten, ganz ethischen Theil der Schönheit höchst meisterlich durchdacht, unterscheidet denselben mit großer Schärfe, wenigstens von dem zweyten, den er den architectonischen nennt. Nach solchen Vorgängern wage ich, die Anregungen des Schönheitsgefühles, nach jedesmaliger Beschaffenheit des letzteren, in drey durchaus verschiedene Gattungen zu zerlegen und in Bezug auf deren Art, Beschaffenheit und Verhältniß zur Kunst eine jede für sich allein zu betrachten.

Die erste und einleuchtend die niedrigste umfaßt die Veranlassungen eines bloß sinnlichen Wohlgefallens am Schauen **). Diese Art der Schönheit, welche sowohl die Farbe, als das Helldunkel in sich einschließt, können wir nicht bloß im Geiste absondern, vielmehr auch nicht selten an bestimmten Dingen für sich allein wahrnehmen und beobachten, da es sich häufig ergiebt, daß Dinge, welche das sinnliche Auge befriedigen, doch weder den Geist beschäftigen, noch das Gemüth erfreuen; oder daß Dinge, welche letztere Fähigkeiten auf das Höchste in Anspruch nehmen, den äusseren Sinn mehr und minder verletzen. Auch in der Kunst erscheint das sinnlich Gefällige nicht selten für sich allein; woher zu erklären, daß Neulinge im Kunstfache, welche meist das sinnlich Angenehme, dem Geistigen und Gemuthenden vorziehen, ganz andere Kunstwerke zu lieben und zu schätzen pflegen, als durchgebildete Kenner, die allenfalls über den sinnlichen Eindruck hinwgesehen, und dagegen manchem schmucken und

---

*) Fr. v. Schiller, über Anmuth und Würde, Horen, 1793. Stück II. und Werke 1820. 12. Bd. XVII. S. 165.

**) Göthe, über Kunst u. Alt. 5. Bdes 1. Heft. S. 121. — „Das nothwendige Vorwalten der Sinneswerkzeuge.“ —

sinnlich angenehmen Dinge der inneren Schaalheit wegen abgeneigt sind.

Uebrigens ist nicht mit Sicherheit anzugeben, worauf denn eigentlich die sinnliche Annehmlichkeit sichtbarer Dinge beruhe, da jegliches Auge nach Maaßgabe seiner Gesundheit und Scharfsicht verschieden empfindet, woher der richtige, obwohl einzig auf diese niedrigste Stufe der Schönheit anwendbare Gemeinspruch entstanden: daß über den Geschmack nichts entschieden werden könne. In Bezug auf diese rein sinnliche Annehmlichkeit, welche wir voraussetzlich von dem sinnlichen Reize anschaulich angeregter Vorstellungen des Geistes (z. B. vom Ueppigen und Wohllüstigen) zu unterscheiden wissen, müssen wir uns allerdings damit begnügen, daß es, wie einen mittleren Zustand des Auges, so auch eine mittlere Beschaffenheit des Anschaulichen geben muß, welche gleichweit von buttriger Weiche und schneidender Härte entfernt, wenigstens die Mehrzahl gesunder Gesichtssinnen befriedigen wird. Diese Art der Schönheit nimmt in den ansichtlichen Dingen etwa dieselbe Stelle ein, als in der Musik der einzelne Ton, dessen verhältnißmäßige Reinheit, wie sehr sie immer den Gesammteindruck befördern mag, doch an und für sich unbezweifelt ein rein sinnliches Wohlgefallen hervorbringt. Auch an den Pflanzenformen kann sie beobachtet werden, deren Eindruck nothwendig frey ist von sittlichen Nebenvorstellungen, welche in den animalischen Formen den reinsinnlichen Eindruck durchkreuzen. Der Feldkümmel *) z. B., dessen schöne Blüthenformen, dessen zierlich ausgeschärfte Blätter in der Nähe betrachtet Bewunderung erregen, ist mir in meinen ländlichen

---

*) Chaerophyllum silvestre.

Lustwegen und Anlagen stets ein eben so unwillkommener Gast, als die ungleich gestaltlosere Nessel. Dagegen erfreut mich der Farren, ja selbst, wenn nicht im Uebermaaß, die saftige Klette. Ich erkläre mir diese Wirkung aus der größeren Deutlichkeit und Schärfe der Gesammterscheinung der letzten, der bleichen Farbe, der dünnen, unwesenhaften, schlaffen Erscheinung der ersten. Denn es ist mir deutlich bewußt, daß hier keine geheime Wahlverwandtschaft, kein Vorurtheil, sondern der bloße Sinneseindruck mich veranlaßt, die eine Pflanze mit Lust, die andere mit Widerwillen wahrzunehmen. Dahin gehört nicht minder der unwiderstehliche Reiz, den edle Gesteine auch für Solche haben, welche sicher nicht durch den Wunsch sie zu besitzen, also auch nicht durch den Begriff ihres relativen Werthes bestimmt werden, sie zu bewundern. Es ist, wie ein unvergleichlicher Beobachter andeutet *), die Tiefe und Reinheit der Farbe, die Höhe des Glanzes, welche im Edelsteine den Gesichtssinn erfüllt und durchwärmt und den rein sinnlichen Schönheitseindruck zu einer ungewöhnlichen Höhe steigert.

Die zweyte Art der Schönheit beruhet auf bestimmten Verhältnissen und Fügungen von Formen und Linien, welche auf eine unerklärte und dunkle Weise, doch der Wirkung nach ganz sicher und ausgemacht, nicht etwa bloß das Gesicht angenehm anregen, vielmehr die gesammte Lebensthätigkeit ergreifen und die Seele nothwendig in die glücklichste Stimmung versetzen. Diese Art der Schönheit scheint, gleich der musikalischen Harmonie, in der allgemeinen Weltordnung ihr

---

*) Göthe, Wahlverwandtsch. Thl. I. S. 109. (Ausg. 1809.) — „wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesichte wohlthut.“ —

Gegenbild zu haben; doch wird es unmöglich seyn, das Gesetz, nach welchem sie entstehet und wirkt, jemals etwa eben so deutlich zu erkennen und darzulegen, als längst schon das Verhältniß und die Folge der Töne erkannt und bestimmt worden ist. Denn Töne sind bey weitem geeigneter, abgesondert aufgefaßt und betrachtet zu werden, als Formen und Linien, weßhalb wir es dahin gestellt seyn lassen, ob die grade, oder die gebogene Linie, die gewölbte, oder die kantige Form die schönere sey; was Manche beschäftigt hat, obwohl nach der Analogie der Musik anzunehmen ist, daß keine Linie, oder Form an sich selbst, vielmehr nur in bestimmten Verbindungen, Reihen und Verhältnissen jene gleichsam musikalische *) Schönheit hervorbringt.

Da es nun vornehmlich in der Baukunst am Tage liegt, daß bestimmte räumliche Verhältnisse schon an und für sich über die Seele eine unwiderstehliche Gewalt ausüben, so nannte Schiller diese Schönheit die architectonische; wie wir denn auch im gemeinen Leben die Verhältnisse des menschlichen, oder anderer belebter Körper, mit demselben Gleichniß den Bau zu nennen pflegen. Doch scheint mir dieses Bild, weil es von einem Künstlichen und Abgeleiteten entlehnt ist, nur wenig geeignet, eine ursprüngliche Schönheit zu bezeichnen; und ungleich schöner gewiß erklärten sich viele Alten in umgekehrter Richtung die Verhältnisse der Baukunst eben aus den Verhältnissen natürlicher und belebter Körper. Denn auch bey Menschen, wie es dem natursinnigen Griechen so deutlich war, kann uns das bloße Ebenmaaß ihrer Züge gleichsam

---

*) Leibnitii ep. (ed. Kortholt. Vol. 1. p. 241.) — „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi."

bezaubern, so daß wir durch dieses oft über ihren sittlichen Unwerth verblendet werden, und dagegen bey auffallendem Mißverhältniß der Theile eines Gesichtes mit einiger Mühe uns in solche Züge desselben hineindenken, in denen eine edle Seele, oder ein thätiger Geist sich ausdrückt. Die Benennung, Schönheit des Maßes, welche ich vorschlage, dürfte daher freyer von Nebenbeziehungen und weit umfassender seyn, als jene andere.

Diese zweyte Schönheit *), wie es scheint, die eigentliche Schönheit der Griechen **), ist übrigens nicht mehr, wie

*) Bey Ausbildung ihrer philosophischen Begriffe fand die lateinische Sprache in dem allgemeinen Vorbilde römischer Gesittung, der griechischen Nation, die Kunst und den Kunstsinn schon völlig durchgebildet vor. Daher, denke ich, die glückliche Ableitung und daraus hervorgehende Schärfe der Begriffe, formosus, formositas, welche obige Entwickelung merklich unterstützen.

**) Sie wünschten sie mit sittlichem Werthe verbunden zu sehen, also war ihnen Schönheit an sich selbst etwas Anderes, als der Ausdruck, oder als der Charakter sittlicher Güte. — Auch die Behauptung: daß dem Barbaren dasselbe schön seyn müsse, was dem Griechen schön war (Winckelmann K. G. Bch. 4. K. 2.), deutet auf die Schönheit des Ebenmaßes hin. Denn der bloß sinnliche Eindruck des Formenspieles, der Abwechslungen des Lichtes und Dunkels, den die Griechen ebenfalls von der eigentlichen Schönheit unterschieden (Winckelm. das. §. 19.), konnte schon unter den Griechen selbst nicht ganz derselbe, mußte gewiß bey den Barbaren ein ganz verschiedener seyn. Die Auffassung der sittlichen Bedeutung der Formen setzt aber sittliche Bildung voraus, welche eben ein griechischer Denker nicht so durchhin dem Barbaren dürfte beygemessen haben. Nehmen wir aber diese beiden Schönheiten zurück, so bleibt nur die Schönheit des Maßes übrig, welche, nach neueren Beobachtungen, allerdings selbst auf den rohesten Barbaren einzuwirken scheint (S. v. Spix und v. Martius Reise in Brasilien. 1. Thl. München. 1823. 4. S. 259. und C. Ritter, Erdkunde,

jenes bloß sinnlich Wohlgefällige, nach Maaßgabe der Empfänglichkeit der Einzelnen, bald diese, bald jene, sondern stets und unwandelbar dieselbe. Allerdings giebt es Menschen, welche diese Schönheit nicht empfinden, entweder weil ihr Sinn für solche noch schlummert, oder weil Vorbegriffe und Verstandesgrillen ihn verschließen. Doch wird die Gleichgültigkeit der ersten erweckt und angeregt, das Vorurtheil, oder die falsche Gewöhnung der anderen besiegt werden können, eben weil diese Schönheit nach allgemeinen Naturgesetzen wirkt, gegen welche die Einzelnen wohl aus Laune, oder Stumpfsinn sich eine Weile verschliessen mögen, deren Herrschaft indeß sie auf die Länge nothgedrungen werden anerkennen müssen *). Bewirkte doch die lebendige Beredsamkeit Winckelmanns

---

zweite Aufl. Thl. 1. S. 267.). Dagegen fand Burckhardt (Travels in Nubia p. 264.) bey einem schön gebildeten Stamme von zweifelhafter Abkunft Widerwillen gegen die Weissen; die Farbe schien ihnen krankhaft; also entschied in diesem Falle höchst wahrscheinlich nur diese; eben wie der malayischen Bemannung eines ostindischen Schiffes, welches im verflossenen Jahre in der Elbe vor Anker lag, die hellen Nordteutschen nach gar nichts aussahen. — Schelling scheint also eine mehr christliche, als antike Ansicht auszusprechen, wo er (a. a. O. S. 373.) sagt: „Diese Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte und sinnlicher Anmuth hervorgeht."

*) Heydenreich (aesth. Wörterbuch rc. Bd. 4. S. 74.) unterscheidet ein allgemeines Ideal schöner Form, was der Mensch a priori besitze, von Idealen für bestimmte Gattungen von Gegenständen (von den, in der vorangehenden Untersuchung, angeführten Verkörperungen abstracter Begriffe.). Dieser allgemeine Idealbegriff ist in Bezug auf die besondere Schönheit des Maßes und der Verhältnisse einzuräumen; insofern nemlich Ideal an dieser Stelle nicht sowohl ein vollendetes, deutliches, ausgerundetes Urbild, als vielmehr eine ursprüngliche Empfänglichkeit, einen eingeborenen Sinn bedeuten sollte; was allerdings in Frage steht.

inmitten der Schnörkel und Fratzen des achtzehnten Jahrhunderts eine unaufhaltsame Umwälzung des Geschmackes, welche nur deshalb so spät auf die Thätigkeit der Kunst zurückgewirkt, weil man ungleich früher das Schöne der Kunst als das Geheimniß seiner Hervorbringung wieder aufgefunden hatte.

Die dritte, und für sittliche und erkennende Wesen unläugbar die wichtigste, Schönheit beruhet aber auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkühr, gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichen gedeihen, bey deren Anblick wir uns nothwendig theils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, theils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewußt werden. Vermöge dieser Eigenschaft erwecken die Formen, ganz unabhängig, sowohl vom sinnlichen Wohlgefälligen, als von der eben berührten Schönheit des Maßes, ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen, welches theils aus der Erfreulichkeit der eben angeregten Vorstellungen hervorgeht, theils auch gradehin aus dem Vergnügen, welches schon die bloße Thätigkeit eines deutlichen Erkennens unfehlbar nach sich zieht.

Den Grund der Erfreulichkeit von Vorstellungen, die Sichtbares im Geiste anregt, werden wir voraussetzen und übergehen dürfen, da diese Abtheilung innerhalb der Schönheit längst schon mit dem besten Erfolge untersucht und beleuchtet worden; vielleicht, weil sie den Schriftstellern zugänglicher war, als Solches, so einzig der Gestalt und ihrer Erscheinung angehört, mithin nur den künstlerisch gebildeten Seelen genügend deutlich wird. Das Erfreuliche aber, welches schon in der nackten Deutlichkeit der Erscheinung liegt, hatte in dem Kreislauf neuerer Theorieen das Schicksal, bald viel

zu hoch gestellt, bald wiederum von der Schönheit ausgeschlossen und der Kunst untersagt zu werden. Lessing *) verwarf es aus Consequenz oder Zufall; daher wohl seine, keiner Erwiederung bedürfenden, Ausfälle gegen das Bildniß und die Landschaft **). Seine Nachfolger indeß haben, bey reiferer Ausbildung des Kunstsinnes, sowohl am Bildniß, wie an der Landschaft Behagen gefunden, ja sogar anatomischen und anderen etwas roh und flüchtig behandelten Studien großer Meister ihre Bewunderung nicht versagt, mithin factisch eingestanden, daß schon die bloße Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik den Sinn vergnügen könne, daß solche mithin für sich selbst eine Abart der dritten symbolisch-ethischen Schönheit bilden müsse. Denn eine eigene Art der Schönheit ist sie freilich eben so wenig, als sie jemals das ausgesonderte Ziel irgend einer Kunstrichtung gewesen.

Bis dahin haben wir die Schönheit an sich selbst, und ohne ausschließliche Beziehung auf die Kunst, untersucht, und, wie ich glaube, gefunden: daß Schönheit im allgemeinsten,

---

*) Laokoon, §. II. Dritte Aufl. S. 11.

**) Carl Ritter, die Erdkunde rc., Thl. 1, zweyte Aufl., S. 75. „In der auf diese Weise entspringenden, unerschöpflichen Vielartigkeit des Wasserlaufes liegt eine der wichtigsten Bedingungen zur, dem Raume nach, allgemeinen Entwickelung der unorganisirten Erdoberfläche zu derjenigen localisirten Vielseitigkeit und Einheit, welche wir, in ihrem überschaulichen Zusammenhange, Landschaft nennen, die immer und überall einen geheimen Zauber über den Menschen ausüben wird, der in ihrem Kreise sich bewegt, und überhaupt die räumliche Basis alles organischen Lebens ist." So kommt uns unerwartet zugleich die Vertheidigung und Grundidee der Landschaftsmalerey, wo wir deren am meisten bedurften, durch den besten und würdigsten Vertreter ihrer Ansprüche.

und wenn man so will, im modernen Verstande, alle Eigenschaften der Dinge in sich begreift, welche entweder, den Gesichtssinn befriedigend anregen, oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreuen; daß aber eben diese Eigenschaften in drey durchaus verschiedene Arten zerfallen, deren eine nur auf das sinnliche Auge, deren andere nur auf den eigenen, voraussetzlich dem Menschen eingebornen, Sinn für räumliche Verhältnisse, deren dritte zunächst auf den Verstand wirkt, dann erst durch die Erkenntniß auch auf das Gefühl.

Wo nun alle Arten der Schönheit in einem Gegenstande, gleich wie in ihrem Brennpuncte, sich vereinigen, ein Fall, der schon den schöngesinnten Alten mehr wünschenswerth, als durchhin erreichbar zu seyn schien, da würde ohne Zweifel ein ausnehmend Schönes entstehen. In den sichtbaren Dingen pflegt indeß bald die eine, bald die andere Schönheit vorzuherrschen, oft sogar die übrigen durchaus zu verdrängen; daher ist es schon für die Auffassung und für den Genuß des Schönen von großem Vortheil, in jeglichem Schönen die solchem eben beywohnende Art der Schönheit deutlich zu erkennen, und diese von anderen genau zu unterscheiden. Denn wollten wir etwa, gleich den ästhetischen Neulingen, da, wo eben nur sinnliche Annehmlichkeiten vorhanden, zugleich auch die Anregung edler und erhebender Vorstellungen des Geistes begehren, oder bey diesen letzteren wiederum nach sinnlichem Reize gelüsten, so würden wir uns durch ein fruchtloses Sehnen gewiß um gegenwärtige Freude bringen. Freilich wird ein gesunder, von Vorbegriffen unbestochener, Sinn wohl auch ohne jene Begriffsspaltung das Schöne empfinden und genießen lernen; und es ist daher vornehmlich nur für die Kunstlehre, und in so fern diese auf die Ausübung der Kunst ein-

wirkt, auch für die letztere von Wichtigkeit, die sinnliche Annehmlichkeit von der Schönheit des Maßes, und beide wiederum von der Schönheit mittelbar durch die Gestalt im Geiste angeregter Vorstellungen zu unterscheiden.

Im jüngst verflossenen Menschenalter beherrschten zwey große Namen, Lessing und Winkelmann, die Ansicht, die Lehre, ja gewissermaßen selbst die Ausübung der Kunst; beide redeten auf ihre Weise der Schönheit das Wort, gewiß in edler Gesinnung und Absicht. Uns scheint die Schönheit in der Kunst, wie im Leben, nicht weniger wünschenswerth, wie jenen; doch ungewiß, ob sie die Schönheit erkannt, oder die Hervorbringung des Schönen wesentlich gefördert haben.

Gewiß war Winkelmanns Auffassung des einzelnen Schönen höchst sinnvoll, seine Darstellung desselben von unerreichbarer Anschaulichkeit, von hinreißendem Feuer. Doch eben weil er, unbefriedigt von seinem Anfluge mystischer Schönheitsansichten, im Durchschnitt eben nur von der Beobachtung des einzelnen Schönen sich zum Begriffe der Schönheit selbst zu erheben suchte, gelangte er nie dahin, die Schönheit des Begriffes vom Schönen der Anschauung zu unterscheiden *).

*) Τὸ κάλλος, pulchritudo, Schönheit, ist die Eigenschaft; von metaphorischen Bedeutungen abgesehen, τὸ καλὸν, pulcrum, daß Schöne, eine unbestimmte Mehrheit von Dingen, denen die Eigenschaft der Schönheit beywohnt. Einige Uebertragungen indeß im griechischen Wortgebrauch, vielleicht auch nur der triviale Sinn des französischen Wortes beauté, welcher die ästhetischen Schriftsteller dieser Nation häufig veranlaßt, statt jenes, le beau zu sezzen, scheint auch unter uns die ursprüngliche Grenze beider Begriffe mehr und mehr zu verwischen. Nichts destoweniger ist ihre Unterscheidung nothwendig; nach den Gesetzen, nach dem Gebrauch unserer Sprache, wird aber Schönheit nur eine Eigenschaft, Schönes

Seine Arten der Schönheit sind wirklich eben nur Vorstellungen von bestimmten Arten des Schönen, wie etwa des Kräftigen, des Zarten, des Edeln, des Anmuthigen. Er wirkte daher zwar auf der einen Seite vortheilhaft, indem er dem Sinne seiner Zeitgenossen die Richtung auf wahrhaft Schönes gab; auf der andern aber auch nachtheilig, indem er die Meinung verbreitete, daß eben dieses einzelne, in sich abgeschlossene, Schöne einen Maßstab für die Beurtheilung, eine Richtschnur für die Hervorbringung eines jeglichen Schönen enthalte. Doch wie einestheils kein einzelnes Schöne jemals die Allgemeinheit des Schönheitsbegriffes selbst gleichsam verkörpern kann; wie es stets sein eigenes Maaß besitzt, und nicht wohl nach anderen, gleich eigenthümlichen, also verschiedenen, Entfaltungen der Schönheit zu beurtheilen, oder gar zusammenzusetzen ist; so sollte anderntheils die Erfahrung selbst schwächere Denker längst belehrt haben, daß in der Kunst das Schöne einzig das Werk lebhafter Begeisterung ist, diese aber durch nichts mehr gelähmt wird, als durch platte, mechanische Nachahmung, welche doch der einzige Weg ist, auf welchem ein schon vorhandenes Einzelne wiederholt und auf gewisse Weise verdoppelt werden kann, wenn solches nun einmal durchaus geschehen sollte.

Die Schönheitsbestimmungen aber, welche Lessing auf Winkelmanns Bahn, doch mit unendlich geringerer Sachkenntniß, und beinahe ohne alles eigene Gefühl des Schönen,

---

nur ein Dingliches seyn können, dem jene beywohnt. So ist es in allen analogen Fällen; Gewohnheit und Gewohntes, Klarheit und Klares u. s. f. werden wir überall nach demselben Gesetze einander entgegensetzen.

versucht hat, sind ohne Nachwirkung verhallt. Man erinnert sich nur im Allgemeinen, daß er der Kunst die Darstellung des Schönen empfohlen, und begnügt sich, solches zu billigen oder zu bestreiten. Allein die Frage, ob die Kunst nur das Schöne darstellen solle, ist nicht so rund und kurz zu beantworten, wie solche Kunstlehrer dafür halten, welche durch starrsinniges Beharren auf dem bloßen Namen der Schönheit schon ein Großes zu leisten glauben. Denn, wenn anders die Eintheilung der Schönheit, welche wir eben versucht haben, in sich richtig ist: so wird eine jede der bezeichneten Arten oder Gattungen der Schönheit zur Kunst ihr eigenes Verhältniß einnehmen, welches wir, jedes für sich, untersuchen müssen, ehe wir entscheiden können, in wie fern Schönheit des Gegenstandes die Schönheit von Kunstwerken bedingt.

Das rein sinnliche Wohlgefallen am Schauen, welches wir voraussetzlich von dem Reize, oder von der Ueppigkeit durch sichtbare Dinge im Geiste angeregter Vorstellungen, zu unterscheiden wissen, beruhet nun, wie wir uns entsinnen, auf gewissen Wirkungen des Licht= und Farbenwechsels, welche gesunde und wohlgeübte Augen weniger weich und schmelzend zu lieben pflegen, als krankhafte; weniger grell und abstechend, als rohe und ungebildete. Wollten wir nun prüfen, ob die bildenden Künste nur solche Gegenstände der sinnlichen Anschauung nachahmen dürfen, welche im Leben, oder außerhalb der Kunst, ein rein sinnliches Wohlgefallen am Schauen hervor bringen; so setzt sich diesem die Erfahrung entgegen, daß nicht jeder Gegenstand, der an sich selbst gefällig anzusehen, in Kunstwerke aufgenommen, einen gleich gefälligen Eindruck bewirkt. Da nemlich das äußere, sinnliche Ansehen von Kunstwerken, wie ich zum Theil beim Style gezeigt habe, und,

wenn es hier nicht zu weit ablenkte, auch am sogenannten Malerischen der Niederländer nachweisen könnte, bey weitem mehr durch den rohen Kunststoff und durch dessen Anwendung und Behandlung bedingt wird, als durch die Beschaffenheit der wirklichen Formen, welche darin zu irgend einem Kunstzwecke nachgebildet worden: so fragt es sich in dieser Beziehung nicht sowohl, ob Gegenstände der sinnlichen Anschauung an sich selbst gut in die Augen fallen, als vielmehr, ob sie innerhalb der Grenzen der jedesmal zur Hand liegenden Kunstart bequem, leicht erfaßlich, mithin gefällig können ausgedrückt werden. Bey der Wahl und Nachbildung von Gegenständen der sinnlichen Anschauung kommt es demnach nicht sowohl auf deren selbstständige Schönheit an, als einzig auf ihre Darstellbarkeit; im Kunstwerke selbst wird aber das gute oder üble Ansehen so gewählter Gegenstände der Nachbildung das Ergebniß der technischen Vortheile seyn, oder des Kunst-, nicht des Natur-Geschmackes, den der jedesmalige Künstler sich anzueignen das Glück und die Fähigkeit besessen. Allerdings nun wird der Künstler bemüht seyn müssen, solche Vortheile oder einen solchen Geschmack sich anzueignen, damit er den äußeren Sinn nicht verletze, der unter allen Umständen den ersten Eindruck seines Werkes aufnimmt, ehe er ihn höheren Lebensthätigkeiten überliefert. Doch möge er sich nicht versprechen, jemals in dieser Beziehung Allen gleichmäßig gerecht zu werden, weil die Empfänglichkeit des Auges auch unter den gesund und scharf Sehenden verschieden ist, weshalb er, schon um die erste Bedingung aller bloß sinnlichen Wohlgefälligkeit, die Uebereinstimmung der Arbeit, nicht etwa durch Schwanken zu verfehlen, durchaus seinem eigenen Sinne nachgehen muß. Ist nun diese erste und niedrigste Schönheit in

Kunstwerken abhängig von Eigenthümlichkeiten des Gesichtes der einzelnen Künstler, so mag es wohl möglich seyn, eben diesen Sinn durch Beispiel und practische Anleitung um etwas schneller zu entwickeln, doch schwerlich, ihn nach allgemeinen Regeln zu leiten. Jede Schönheitslehre demnach, welche, gleich der Aesthetik der holländisch-französischen Epoche, aus dem Sinnlich-Wohlgefälligen einzelner Werke der Kunst die Regel aller Wohlgefälligkeit derselben Art zu entwickeln versucht, oder gar sich vermißt, solche Einseitigkeiten, gleich als ergäben sie ein allgemeines Schönheitsgesetz, der Kunst aufzudrängen, treibt doch, mit dem mildesten Ausdruck, nur ein müßiges Spiel des Witzes.

Allein schon ungleich umfassender und gleichmäßiger, als diese, ist jene zweite Art der Schönheit, welche auf bestimmten Verhältnissen von Formen und Linien beruht. Denn, weil dieselbe nicht mehr, wie jene niedrigere, von der Stimmung und Empfänglichkeit des einzelnen Daseyns abhängig ist, vielmehr nach allgemeineren, die gesammte Natur beherrschenden, Gesetzen entsteht und wirkt; so wird sie auch gleichmäßiger begehrt und empfunden; so kann die Empfänglichkeit für sie selbst da, wo sie etwa durch falsche Gewöhnungen, oder durch Verstandesgrillen wäre verbildet worden, doch immer noch durch Beobachtung, Vergleichung und Nachdenken geheilt werden. Wenn nun der Künstler in dieser Beziehung einestheils eine weit verbreitete Empfänglichkeit vorfindet, anderntheils seinen etwa schlummernden oder abgelenkten Sinn für Harmonie räumlicher Verhältnisse in sich selbst gleichsam wieder aufwecken kann; so folgt, daß er auf alle Weise, sowohl fähig sey, als Bedacht nehmen müsse, seinen Werken diese Schönheit beyzulegen.

Indeß, wie wir solche auch in der Wirklichkeit nur innerhalb der Grenzen in sich abgeschlossener Erscheinungen auffassen; wie wir sie, etwa bei einem menschlichen Antlitz, nicht durch Vergleichung mit einem andern, noch durch Aussonderung der einzelnen Theile, vielmehr nur in dem Verhältniß aller Theile unter sich, wie zum Ganzen, aufsuchen werden: so ergiebt sie sich auch in Kunstwerken nicht aus der Wohlgestalt der einzelnen Theile, sondern einzig aus ihrem Gesammtverhältniß. Wo dieses mangelhaft ist, da hilft die Wohlgestalt der Theile nicht aus, wie solches unter anderen die historischen Gemälde der Zeiten des Mengs und David, so wie nicht minder gar viele Bauwerke der Neueren ins Licht setzen. Denn, obwohl in den ersten viele einzelne Theile guten Modellen und schönen alten Statüen, in den anderen Säulen und Gebälke den alten Bauwerken mit großer Geschicklichkeit nachgemacht sind, so erscheinen sie doch von eben jener räumlichen Harmonie, von der hier die Rede, durchaus entblößt, was übrigens ihrem ächten Verdienste nicht etwa im Lichte stehen soll. Wenn nun auf dieser Seite schöne Theile für sich allein nicht hinreichen, in Kunstwerken die Schönheit des Ebenmaßes hervorzubringen, so wird letztere andererseits nicht selten, gleichwie in der Musik, gerade durch weniger schöne, und sogar durch unschöne Theile zur Vollendung gebracht, wie denkenden Künstlern gar wohl bekannt ist. Wird aber die Schönheit der Eurythmie in Kunstwerken nicht sowohl durch die selbstständige Schönheit der einzelnen Gestalten und Linien, welche Kunstwerke zur Erscheinung bringen, als vielmehr durch ihre Anordnung, Vertheilung und Stellung bewirkt; so entsteht offenbar auch diese nicht, wie Einige annehmen, schon aus der eigenen Wohlgestalt von Gegenstän-

den der künstlerischen Nachbildung oder Darstellung, sondern einzig aus solchen Griffen und Vortheilen der Darstellung selbst, welche ich in der vorangehenden Untersuchung dem Stylbegriffe beygesellt. Demnach müßten wir den bekannten Ausspruch: der Künstler dürfe nur das Schöne darstellen, wenn wir ihn, in Bezug auf die erste und zweyte Art der Schönheit, etwa zugeben wollten, doch vorher dahin übersez-zen: daß der Künstler schön oder mit Schönheit darstellen solle, was allerdings ihm zu empfehlen ist.

Wenn nun die Darstellung unläugbar die Gewalt besitzt, Schönheiten der ersten und zweyten Art hervor zu bringen, oder die entsprechenden Unschönheiten innerhalb der abgeschlossenen Erscheinung von Kunstwerken vollständig auszugleichen; wenn dagegen, was sittlich und geistig widerwärtig ist, durch keine menschliche Gewalt geschminkt und beschönigt werden kann, so scheint es auf den ersten Blick, als hätten wir nunmehr den Punkt getroffen, wo es wirklich auf Schönheit des Gegenstandes der Darstellung ankommt. Indeß ist das sittlich und geistig Erfreuliche auf der einen Seite nicht eben das ausgesonderte Augenmerk der sogenannten Schönheitstheorie; auf der anderen aber ist die Kunst auch hier keinesweges auf Gegenstände zu beschränken, welche, abgesehen von der künstlerischen Auffassung und Darstellung, oder schon an sich selbst erfreulich sind.

Daß den Gönnern der Schönheitslehre keinesweges schon durch sittlich und geistig Erfreuliches genügt werde, zeigt, was man in Göthe's Leben in Bezug auf Lessings Stiftung ausgesprochen findet; dieses nemlich: der Dichter dürfe auch das Bedeutende, der Künstler nur das Schöne darstellen. Könnte das Bedeutende, welches hier dem Schönen entgegen-

steht, so viel sagen wollen, als Andeutung von Begriffen durch willkührliche Zeichen, so würden wir jenem Satze, wenigstens innerhalb gewisser Bedingungen, beystimmen dürfen. Nach der ganzen Verbindung steht es indeß, wenigstens dem Anschein nach, für jegliches den Geist Beschäftigende, oder das Gemüth Erfreuende, sobald solches nicht zugleich ein sinnliches Wohlgefallen hervorbringt, oder auch jenen tiefer begründeten Sinn für räumliche Verhältnisse befriedigt. Nun haben wir uns so eben darüber verständigt, daß diese mehr äußerlichen Arten der Schönheit in Kunstwerken nicht sowohl aus dem Gegenstande, als vielmehr aus der Darstellung hervorgehen. Wir werden demnach, wenn diese einmal auf gutem Wege ist, nicht weiter darum zu sorgen brauchen. Sichert uns aber schon die Darstellung, und gewissermaßen sie allein, die Schönheiten der ersten und zweyten Art; so wird, diesen ganz unbeschadet, Jegliches, dessen Vorstellung edle und wohlgebildete Seelen erfreut, oder thätige, lebenvolle Geister in Anspruch nimmt, in Kunstwerke aufzunehmen oder zum Gegenstande künstlerischer Darstellungen zu wählen seyn.

Wenn nun schon dieser Schluß viele der beschränkenden, den hervorbringenden Geist ganz nutzlos lähmenden, Wirkungen der Schönheitslehre über den Haufen wirft; so wird es doch nöthig seyn, noch einen Schritt weiter vorzugehen, und die Behauptung daran zu schließen: daß eben, wie das sinnlich Mißfällige und räumlich sich Mißverhaltende durch schöne Darstellung äußerlich schön wird, so auch das geistig und sittlich Unerfreuliche durch treffliche Auffassung in Kunstwerken zu einem Ergötzlichen und Anziehenden sich umgestalte. Diese Umwandlung wird indeß nicht, wie Lessing an einigen Stel-

len des Laokoon vorschlägt *), durch eine gewisse Halbheit des Eingehens, oder durch ein unvermeidlich widriges Schminken und Beschönigen des Unerfreulichen hervorgebracht; vielmehr nur, indem der Künstler, nach den Umständen, durch leichten Spott oder bitteren Ernst den Gesichtspunct feststellt, aus welchem sein Gegenstand überhaupt aufzufassen, und wirklich von ihm selbst erfaßt worden ist. Erinnern wir uns hier eines schlagenden Beyspiels, der Silenen und Faunen des Alterthumes, in denen Schönheiten der Technik und des Styles die (nach griechischem Maße) unschöne Bildung des Leibes aufheben, so wie ein anmuthiges Schwanken der Auffassung von tiefsinnigem Ernst zu leichtem Scherz in diesen Darstellungen die Niedrigkeit faunischer Neigungen nie unliebenswerth, oft höchst bedeutend erscheinen läßt. Ueberhaupt spiegelt sich, nach den Gesetzen eben jener natürlichen Symbolik der Form, wel-

*) §. II. Plut. de audiendis poetis. — οὐ γάρ ἐστι ταὐτὸ, τὸ καλὸν καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι· καλῶς γάρ ἐστι, τὸ πρεπόντως καὶ οἰκείως· οἰκεῖα δὲ καὶ πρέποντα τοῖς αἰσχροῖς τὰ αἰσχρά. Der Geist, in welchem die Dinge aufgefaßt worden, kommt hier, wie überhaupt in den Kunstbemerkungen der Alten, kaum in Betrachtung. Nur selten möchte, wo bei den Alten von Kunstwerken die Rede ist, auf die geistige Thätigkeit, welche den Künstler dabey geleitet, Rücksicht genommen werden, wie in folgender Stelle des Plutarch (Athenienses bellone an pace clariores p. 346): γέγραφε δὲ καὶ τὴν ἐν Μαντινείᾳ πρὸς Ἐπαμινώνδαν ἱππομαχίαν οὐκ ἀνενθουσιάστως Εὐφράνωρ. Ganz anders verhält es sich damit in den neuesten Zeiten, wo der Mangel an allem, oder doch an dem rechten Geiste, dessen Bedürfniß in der Kunst sichtbar gemacht, und eben daher den Begriff selbst zu einiger Deutlichkeit des Bewußtseyns erhoben hat, worauf auf der anderen Seite übertriebene Forderungen entstanden sind.

che die dritte und höchste Art der Schönheit hervorbringt, in jedem Kunstwerke, neben dem eigentlichen Gegenstande der Auffassung und Darstellung, auch der Sinn und Geist des Künstlers, der ihn erfaßt und dargestellt *). Und es dürfte schwer seyn, zu entscheiden, was beym ethischen Gefallen an Kunstwerken den Ausschlag giebt, ob der Eindruck des Gegenstandes der Darstellung, oder umgekehrt, der Eindruck des Geistes, in dem er aufgefaßt worden. Also wird auch das bekannte Schönheitsprincip, auch in Bezug auf diese dritte und höchste Art der Schönheit, umzustellen seyn, so daß wir auch hier, anstatt: der Künstler dürfe nur das geistig und sittlich Erfreuliche darstellen, vielmehr sagen müssen: der Künstler solle selbst sittlich und geistreich seyn, oder mit anderen Worten: er solle selbst schön denken.

Doch bin ich weit davon entfernt, gleichsam aus Paradoxie das Schöne des Gegenstandes herabzusetzen, welches den Künstler in den meisten Fällen unwiderstehlich ergreifen und wahrhaft begeistern wird, und, wo es gehörig aufgefaßt und dargestellt worden, auch den Kunstfreund nothwendig besonders befriedigen muß. Nur dieses wünschte ich darzulegen: daß Schönheit des Gegenstandes nur unter gewissen, nicht durchhin zu bemeisternden, Bedingungen die Schönheit von Kunstwerken befördern; während andererseits Alles, was schön gemacht ist, nothwendig schön in das sinnliche Auge fällt; während, was schön im Raume vertheilt (von richtigem Style) ist, den Sinn für Schönheit des Maßes unumgänglich befriedigen wird; wie endlich, was auf irgend eine Weise, vom

---

*) Schelling a. a. O., S. 369. — „Zunächst zeigt sich freilich in dem Kunstwerke die Seele des Künstlers."

sittlich Erhabenen, oder Gemüthlichen und Zarten, bis zum Phantastischen und Muthwilligen, schön im Geiste des Künstlers erfaßt ist, nothwendig das sittliche Gefühl befriedigen, den Geist erfreuen muß.

Durch diese Sichtung und endliche Umstellung eines von Vielen für unfehlbar gehaltenen Lehrsatzes, wird denn, wie Unbefangenen einleuchten muß, die Schönheit selbst keineswegs gefährdet, vielmehr wird sie hierdurch gerade gegen die hemmenden und durchkreuzenden Wirkungen einer minder erschöpfenden Theorie verwahrt, was allerdings wohl nöthig ist. Denn, obwohl Viele noch immer durch Vorliebe für eigene oder für die Werke befreundeter Zeitgenossen über das eigentliche Ergebniß der Anwendung jener vorgeblichen Schönheitslehre getäuscht werden, so hat doch die Erfahrung eines ganzen Menschenalters bewährt, daß sie weder eine bemerkliche Erhebung des Geistes bewirkt, noch zu schöner Darstellung anleitet, also die allgemeinsten und unerläßlichsten Bedingungen aller Schönheit von Kunstwerken sowohl unbeachtet, als unerfüllt läßt.

III.

Betrachtungen über den Ursprung der neueren Kunst.

Unter den mancherley Entgegenstellungen, welche der Scharfsinn erfindet, und die Oberflächlichkeit von den Verhältnissen, auf welche sie sich allein beziehen, auf die Dinge an

sich selbst überträgt, ward jene weitbekannte, welche antike und moderne, hellenische und romantische, oder, wie man auch wohl sagt, heidnische und christliche Kunst im schärfsten Gegensatze denkt, eine längere Zeit hindurch überall mit besonderer Gunst aufgenommen. Dieser Gegensatz betrifft indeß, in so fern er begründet ist, nur etwa die Wendung und Beziehung, nimmer das ganze Wesen der Kunst, welches überall nur Eines ist. Und, wenn es Niemand befremdet, Niemand neu ist, daß die geschichtlichen Urkunden, die geheime, wie die practische Weisheit der neuen Weltreligion in den Begriffen und Redeformen der classischen Sprachen niedergelegt worden, so wird es keinen Anstoß geben können, wenn ich behaupte, daß nicht minder auch die frühesten Versuche einer bildnerisch-malerischen Darstellung christlicher Ideen nicht in eigenen und durchaus neuen, vielmehr eine längere Zeit hindurch eben nur in den überlieferten Kunstformen des Alterthumes sich bewegten, im Style nemlich und in der Technik des Alterthumes; die darstellenden Formen verändern sich voraussetzlich nach den Forderungen des Gegenstandes.

Diese allgemeineren Kunstformen waren allerdings den griechischen, wie den römischen Künstlern schon längst minder geläufig worden, als Umstände zuerst gestatteten, sie mit einigem Aufwand an Kosten und Arbeit auf christliche Gegenstände zu verwenden. Unsere ältesten Denkmale christlicher Kunst gehören, wenn wir Zweifelhaftes an die Seite stellen, dem vierten Jahrhundert nach Christus *). Schon gegen

---

*) Cicognara (storia x. T. I. c. VI), welcher diesen Gegenstand, dürftig genug, nach Collectaneen, ohne eigene, oder doch ohne deutliche Anschauung, abhandelt, nimmt etwas zu rund an,

Ende des zweyten war indeß die römisch-antike Kunst in allem, was ihre Technik angeht, so weit gesunken, als an den beiden Bögen des Septimius Severus zu Tage liegt. Wir werden demnach bei den altchristlichen Denkmalen nicht sowohl auf Kenntniß und Gewandtheit im Einzelnen, als vielmehr auf den Entwurf des Ganzen, die Absicht, den Styl und Aehnliches zu merken haben, und an denselben nur etwa die Macht einer neuen Begeisterung bewundern können, welche noch so spät, und bei so viel tieferem Verfalle der bürgerlichen Wohlfahrt, dennoch vermochte, sowohl die letzten Anstrengungen heidnischer Kunst zu übertreffen, als auch der neuen Wendung der Kunst für alle Zukunft die Bahn vorzuzeichnen, welche sie unter günstigeren Umständen durchmessen sollte.

Die frühesten Kunstversuche der Christen gewähren also durchaus nicht den erhebenden Anblick einer gemächlich, doch ununterbrochen und sicher fortschreitenden Entwickelung, gleich jener der altgriechischen Kunst, oder auch gleich jener anderen, vom Wiederaufleben des Geistes im dreyzehnten Jahrhundert bis auf das Zeitalter Raphaels. Sie gleichen vielmehr jener späten Abendröthe, welche oftmals nach stürmischen Tagen eintritt, und, obwohl nach einer langen und dunkeln Nacht,

daß man vor Constantin durchaus keine christliche Bilder gemacht habe. Bildnisse heiliger Personen wurden nach den Gründen, welche ich unten geltend mache, sicher ungleich früher angefertigt; höchst wahrscheinlich nicht minder auch verdecktere Allegorien. Daß man die Karte nicht offen aufzulegen wagte, war nach den Umständen vorauszusehen, und bedurfte nicht aus dem Lactantius, den Cicognara hier anführt, bewiesen zu werden. Vergl. Molani, de hist. SS. imagg. x. Lib. 4. Lugd. 1619. Diese gehaltreiche Compilation ist freylich großentheils nur als Nachweisung, und immer mit Umsicht zu benutzen.

doch endlich einen heiteren Morgen verspricht. Denn, indem sie dem tiefsten Verfalle der alten Bildung angehören, schließen sie doch zugleich den Anbeginn, Ursprung und ersten Lebenskeim der neueren Kunst in sich ein. Da wir sie nun eben nur aus dem letzteren Gesichtspuncte zu betrachten haben, so dürfen wir in vorliegender Untersuchung jenen unaufhaltsamen Rückschritt im Gebrauche aller Vortheile der Darstellung als bekannt voraussetzen, ohne den Leser durch die Anführung einzelner Unvollkommenheiten zu ermüden.

Ueberhaupt besteht, was den altchristlichen Denkmalen für neuere Künstler Werth und Bedeutung giebt, keinesweges in äußerer Vollendung und durchgängiger Vorbildlichkeit, sondern eben nur in Solchem, was jeglicher Kunstrichtung den Rückblick auf ihre Incunabeln unumgänglich macht. Schon auf den frühesten Stufen nemlich verkündet sich stets, als Vorbedeutung einer lebenskräftigen Entwickelung, die vorwaltende Anschauung, die alles beherrschende Gesinnung bestimmter Kunstepochen, oder, wenn wir uns eines Stichwortes der modernen Kunstsprache bedienen sollen, die Idee; ich sage, daß sie sich ankündigt; denn ich bin weit davon entfernt, denen beyzupflichten, welche das geistige Leben bestimmter Kunstepochen auf deren frühesten Stufen, theils besonders rein und gehoben, theils auch wohl überall nur dort erblicken wollen. Wie es häufig bey etwas paradoxen Behauptungen eintritt (welche deshalb gewöhnlich von Einigen unbedingt verworfen, von Anderen mit Jubel aufgenommen werden), so scheint auch hier der Irrthum nicht im Grundgedanken, sondern in dessen Ausbildung und Anwendung zu liegen. Denn obwohl es eine lächerliche Willkührlichkeit ist, eben da eine besondere Klarheit des Bewußtseyns, eine besondere Tiefe der Anschauung anzuneh-

nehmen, wo die Mittel des Ausdrucks oder der Darstellung so unzulänglich sind, daß, wenn auch Gutes, doch immer nur Beschränktes darin zur Anschauung zu bringen ist; so enthalten doch eben diese gestaltlosen Anfänge meist schon den einfachen Grundton der Gemüthsstimmung, den ersten Anstoß der Geistesrichtung, welche irgend eine Kunstepoche beherrscht und zur Einheit bringt, welche der spätere Künstler ebendaher festhalten soll, doch in der That, unter den zerstreuenden Anregungen vorgerückter Kunststufen, nur höchst mühsam festhält. Wo es nun dem geübten und ausgebildeten Künstler darauf ankommt, seine Seele zu sammeln, sich, inmitten vielfältiger Eindrücke und verbreiteter Studien, des Allgemeinen in seinem Streben wiederum deutlich bewußt zu werden, da gewähren ihm unstreitig eben die Werke seiner frühesten Vorgänger große Hülfe, weil der Grundgedanke seines eigenen Geisteslebens hier im einfachsten Zustande vorhanden, und um so bequemer auszusondern und für sich selbst zu erfassen ist, als die Form der Darstellung nur nothdürftig dem Geforderten entspricht, mithin nicht etwa durch überschwellende Fülle zerstreuet und abzieht. Dem Künstler also wird das Alterthum seiner Richtung allerdings wohl einmal als das Geistigste und Reinste der Kunst erscheinen können; was wäre aber der künstlerische, was der menschliche Geist überhaupt, wenn es wahr seyn sollte, daß die ursprüngliche Lebenskraft jeglichen Keimes in der Entwickelung verloren gehe! Gewiß werden nur die Träumer aller Art in einer grausigen Embryonenwelt, wie diese, welche sie sich selbst erschaffen, ihre Beruhigung und Freude finden können *).

---

*) Winckelm. u. s. Jh. S. 311. — „Wer nun alle die Ero-

Schon die Kunst der alten Griechen verdankte die Unbescholtenheit ihres Styles der unausgesetzten Beachtung und vernünftig bedingten Nachahmung ihrer eigenen Incunabeln; so wie diese selbst eben jenes Verdienst gewiß nicht ohne die Einwirkung fremder Schule oder fremder Vorbilder erworben haben, da auch der vorkünstlerischen und willkührlich symbolischen Bildnerey der ältesten Völker, wenn auch die wesentlicheren Eigenschaften der Kunst, doch gewiß der Styl nicht wohl abzusprechen ist. Nach demselben Gesetze entstand der Styl der neueren Bildner und Maler in den frühesten Kunstversuchen der Christen, zunächst aus dem Style der Künstler des classischen Alterthumes, dann aus den altchristlichen, durch mancherley Mittelglieder wiederum der Styl der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts; so daß man von Hand zu Hand bis in Raphaels gerühmteste Werke verfolgen kann, wie bestimmte Gewohnheiten der Anordnung und Zusammenstellung, so schon in den herben, sogar den mehrseitigen Kunstfreund noch schreckenden Bildern des vierten bis sechsten Jahrhunderts vorkommen, doch selbst dem größten Künstler der Neueren noch für belehrend und bestimmend galten. In der That möchte der Sinn, wie die Gewohnheit einer harmonischen Anordnung der Theile, wie anderentheils die einfache, gerade, und eben daher allein richtige Auffassung in sich beschlossener Kunstaufgaben, auf der breiten und luftigen Höhe der Kunst nicht wohl anders zu erlangen und festzuhalten seyn, als durch

---

berungen geringschätzt, welche mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht — kennt ihren wahren Geist, ihr besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht." — Von seinen Beziehungen abgesondert, und ganz allgemein genommen, ist dieser Einwurf gewiß unwiderleglich.

jene fromme Beachtung der ungelehrteren, einfältigen Vorgänger, welche die altgriechische, und selbst den besseren Abschnitt der neueren Kunst so lange Zeit vor den Ausweichungen und Zersplitterungen moderner Geniesucht bewahrt hat.

Freilich nun wird der moderne Künstler nie darauf zählen dürfen, daß die Denkmale des christlichen Alterthumes ihm in den ausgeführten Beziehungen gleichsam Alles in Allem leisten. Denn einmal können sie dem Bedürfniß derer, welche in der Auffassung und Darstellung christlicher Kunstaufgaben dem Herkommen sich anschließen möchten, schon deshalb nicht so ganz genügen, weil die Denkmale bisher durch Vernachlässigung oder Neuerungssucht unsäglich verringert und verdünnet worden sind, mithin überall nur Bruchstücke darbieten. Dann aber war der Gesichtskreis jener ältesten Künstler der neueren Geschichte, theils aus noch obwaltender religiöser Befangenheit, theils selbst aus Armuth und Erschlaffung des Geistes, den nothwendigen Begleitern versinkender Reiche, unläugbar zu beschränkt, als daß man erwarten dürfte, durch ihre Werke über Alles und Jegliches belehrt zu werden, was neueren Künstlern zur Aufgabe dient. Sie enthalten also nur etwa die allgemeinsten Grundzüge der neueren Kunst; in diese aber mit Nachdenken einzugehen, dürfte bey so großer Verbreitung und zerstreuenden Mannigfaltigkeit der Beziehung, als unseren Zeiten nun einmal verliehen ist, dem modernen Künstler gewiß nicht bloß ersprießlich, vielmehr auch ganz unumgänglich seyn *).

---

*) Winckelmann und andere Gelehrte, welche nach ihm die Kunstgeschichte des class. Alterthumes, oder deren einzelne Seiten beschrieben haben, legen ein großes Gewicht auf jene Gleichförmig-

Auf zweyen, zwar verschiedenen, doch vereinbaren Wegen kann der Künstler darlegen, was seine Seele bewegt: durch Andeutung und Darstellung. Das Angedeutete erfordert, um verständlich zu seyn, daß die Begriffe und Gedanken, welche es bezielt, im Geiste des Beschauenden schon ausgebildet vorhanden seyen; das Dargestellte aber kann auch ganz Neues und noch Unbekanntes offenbaren, da es nicht nach

---

keit der Behandlung verwandter Aufgaben, welche in den besten Abschnitten der alten Kunst aus religiösem Eingehen in vorgebildete Ideen, in späteren indeß wohl nur aus platter Nachahmung hervorging. In jüngeren Zeiten entstand aus der Auffassung dieser Seite antiker Kunst (die Uebergänge habe ich selbst erlebt) die Ansicht: daß der moderne Künstler, um dem Alten wesentlich gleich zu seyn, ebenfalls den Typus zu befolgen habe, den das Alterthum seiner eigenen Richtung bestimmten, längst schon ausgebildeten Kunstideen aufgedrückt. Gewiß war diese Anwendung, gegen welche die Nachahmer des griechisch Alterthümlichen sich verschiedentlich aufgelehnet, an sich selbst ganz folgerecht. Zweyerley indeß scheint mir in den bisherigen Versuchen, das Muster des Alterthumes auf diese Weise zu befolgen, nicht völlig richtig zu seyn und daher den Erfolg aufzuhalten. Gleich vielen Kennern des classischen Alterthumes verwechseln, wenn ich nicht irre, auch einige neuer Gesinnte ein bloß äußerliches Nachahmen mit dem nur allein fruchtbaren Eingehen in den Geist traditioneller Aufgaben; daher häufig ein zu äußerliches, zu mechanisches Nachbilden, welches mehr dahin führt, den Beschauer durch ungewohnte Förmlichkeiten zu überraschen, als die Idee der Aufgabe deutlicher hervorzuheben. Zweytens geht man offenbar nicht weit genug zurück, und begnügt sich das Mittelalter zu durchforschen, in welchem jene ältesten Typen bereits durch die Eigenthümlichkeiten neuerer Nationalschulen abgeändert und nicht mehr so rein vorhanden sind, als ein so consequent = christlicher Typolog sie ersehnen wird, wie der Vf. einer Abhandlung über christliche Ideale, im zweyten Jahrgange des Almanachs aus Rom.

willkührlichen Vereinbarungen, sondern nach allgemeinen Gesetzen und nothwendigen Analogien dem Sinne unwiderstehlich sich aufdrängt. Es scheint, daß die Christen der frühesten Zeit die leichtere, genau genommen, ganz unkünstlerische Andeutung der Darstellung vorzogen. Denn, obwohl die Denkmale des einen, wie des anderen Kunstweges der Zeit nach sich durchkreuzen, so tragen doch solche, welche bloß Allegorieen und willkührliche Symbole enthalten, das Gepräge der Abkunft aus einem höheren Alterthume, wie sie denn selbst, was hier entscheidend zu seyn scheint, auch überall die seltneren sind.

Unter diesen halte ich die Wandmalereyen der Grüfte des heil. Calixtus, welche zur Zeit des Bosius aufgedeckt und von ihm in Abbildungen herausgegeben worden *), für besonders bemerkenswerth. Die Abbildungen werden wenigstens so treu seyn, als solche, die wir noch mit ihren Urbildern vergleichen können. Was darin unstreitig zuverlässig, besteht in der Vertheilung des Raumes auf Weise antiker Wandmalereyen, und in der Bezeichnung christlicher Vorstellungen durch mythische Charactere und Handlungen, welche jenen, wenn auch nur entfernt, verwandt sind. An anderen Denkmalen, deren Erfindung den Ausdruck etwas späterer Zeiten trägt, an den musivischen Deckengemälden der Kirche Sta. Constanza bey Rom, an der großen Graburne von Porphyr, gegenwär-

---

*) Bosio, Ant. Ro., Roma sotterranea, Roma 1632. fol. Die Abbildungen dieses Werkes, welche ein geschickter Kupferstecher, Cherubin Alberti, verfertigt hat, sind etwas gleichförmig, verbessern viele unförmliche Denkmale, während sie in schöneren, wie im Sarcophag des Jun. Bessus, nicht das ganze Kunstverdienst ihres Vorbildes hervorheben.

tig im Pio-Clementino, sind bacchische Symbole verwendet, deren Beziehung nahe liegt *). Doch verloren sich diese, vielleicht bedenklichen, gewiß etwas weit hergeholten mythischen Allegoricen sehr früh, und nur in den Beywerken, übrigens rein christlicher Darstellungen, erhielten sich bis in das spätere Mittelalter einige, hier schon nicht mehr auf Christliches gedeutete, Symbole der alten Welt, aus welchen, bey allgemeinem Wiederaufleben des Geistes, die moderne Anwendung der Allegorie sich mag entwickelt haben.

So findet sich in verschiedenen Elfenbeinschnitzwerken des neunten bis eilften Jahrhunderts, welche ich späterhin näher anzeigen werde, in der Darstellung des Gekreuzigten der aufgehende Mond, die untergehende Sonne durch die bekannten Personificationen des Alterthums angedeutet. Auf gleiche Weise erscheinen die Städte und Flüsse nach altgriechischer Art personificirt in einer anziehenden Pergamentrolle der Vaticana, auf deren einer Seite die Hauptereignisse des Buches Josua **) sehr leicht und mit malerischem Geiste in Acquarellfarben gezeichnet, und hie und da etwas aufgehöht sind. Diese Rolle indeß gehört, wiewohl die Schrift des Textes schon ziemlich cursiv, also verhältnißmäßig neu ist, doch der Erfindung nach ganz offenbar zu den ältesten Denkmalen christlicher Kunst.

---

*) Dahin gehören auch die Gegenüberstellungen antiker und biblischer Helden, z. B. des Theseus und David, s. Ciampini, vet. mon. Romae 1699. p. 4.

**) Abgebildet bei D'Agincourt hist. de l'Art, T. III. Peinture Part. II. Pl. 28. ss. Diese, wie andere Nachbildungen neugriechischer Miniaturen sind in diesem Werke meist nach den Originalen gemacht, und ziemlich genau. Hingegen sind die verkleinerten Nachbildungen, vornehmlich solche, welche aus Kupferwerken entlehnt worden, durchhin unbrauchbar.

Ihre Malereyen sind unstreitig copirt; denn in den Gelenken, in den Händen und Füßen zeigt sich derselbe Mangel an Einsicht, der in den griechisch-mittelalterlichen Malereyen überall vorkommt; allein in dem Geiste der Erfindung, in den Trachten und Bewaffnungen, steht sie dem classischen Alterthume so nahe, daß mir unter den altchristlichen Denkmalen durchaus nichts vorgekommen ist, was, künstlerisch betrachtet, gleich trefflich wäre. An einer Stelle, wo Besiegte vor dem Sessel des Feldherrn um Gnade flehen, drängt sich die Vermuthung unwiderstehlich auf, daß dem ersten Erfinder irgend ein Achill, ein Alexander oder ein anderer Kriegesfürst des Alterthumes vorgeschwebt, in welchem menschliches Mitleid und kriegerische Strenge um die Oberhand kämpfen.

Der größte Theil indeß alles dessen, was in den altchristlichen Denkmalen mehr in das Gebiet der Andeutung fällt, als in jenes andere der ächt künstlerischen Darstellung, ist geradehin aus christlichen Erinnerungen, Gebräuchen und Vorstellungen entstanden. Unter diesen wird uns freilich nur Solches betreffen, was auf irgend eine Weise in die Kunst hinübergreift; alle, oder doch die meisten außerkünstlerischen Symbole der Christen, sind ohnehin erst vor Kurzem mit großer Sorgfalt in einer belehrenden Monographie vereinigt worden *).

Unter den Allegorieen, welche auf Gleichnisse und bedeutendere Vorgänge der Schrift gegründet worden, ist der gute

---

*) Münter, Dr. Fr., Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825. 4. zwey Hefte. In diesem Werke des gelehrten Bischofs werden solche, welche diesen Zweig der Kunstgeschichte weiter ausbilden wollen, als hier meine Aufgabe ist, einen wichtigen Theil ihrer Lit. verzeichnet finden.

Hirt leichtlich die älteste. Denn obwohl unter so vielen, welche ich gesehen, nur eine Statue des guten Hirten — zur linken des Einganges in das christliche Museum der Vaticana — einiges technische Kunstverdienst besitzt, so dürfen wir doch aus dem guten Ansehen dieses einzigen Werkes auf ein ziemlich hohes Alterthum der Vorstellung schließen. Freilich wurden noch in sehr später Zeit, in der Mitte des vierten Jahrhunderts, sehr löbliche Bildnereyen verfertigt, welche der bemerkten Statue durchaus nicht nachstehen. Durch Bosius ist die Graburne des Junius Bassus bekannt, welche ich in den Gewölben der Peterskirche zu Rom verschiedentlich mit Interesse betrachtet habe; diese fällt nach der Inschrift, die keine äußere Spur von Verfälschung zeigt *), in die Mitte des vierten Jahrhunderts; und der Arbeit nach dürfte die um etwas schönere Graburne unter einem Altare der Franciscanerkirche zu Perugia, nur um Weniges älter seyn, Vieles jedoch,

*) Ich habe früher im Kunstblatte 1821, Nr. 12, angedeutet, daß sie von dem Verzeichniß der Präfecten bey Almeloveen (Fasti Consulares, Amstel. 1740. 8. vergl. Jac. Gothofred. Chronol. cod. Theodos. ad. a. Chr. 359) um ein Geringes abweicht. — In Bezug auf die gute Arbeit gewähren vornehmlich die Diptycha manches Gegenstück, wie jenes der barberinischen Bibliothek, welches, nach den Münzen, Constantius II. beygemessen wird, wo das Bildniß zu Pferde gewiß sehr schätzbare Arbeit zeigt. Vergleiche Gori, Thes. vet. Diptych. und andere vereinzelte Abbildungen von Denkmalen ders. Art und Bestimmung. Die schätzbare Sammlung von Denkmalen dies. Art, welche der Abbé Triubzi zu Mayland vereinigt hatte, werde ich später berühren. Hier, wie in anderen Sammlungen, und selbst bey Gori, werden nur zu häufig die kleinen Altartafeln des dunkleren Mittelalters, sogar Bruchstücke von Reliquiarien, mit den Diptychen der letzten Jahrh. des röm. Reiches durcheinander geworfen.

was der Sinn wohl wahrnimmt, doch die Sprache nimmer ausdrückt, entscheidet mich zu glauben, daß jene Statue in noch älterer Zeit gebildet worden; denn sicher zeigt sie, bey gleichem oder geringerem Kunstgeschicke, doch ein feineres Gefühl für die Bedeutung der Gesichtsformen *); so wie endlich die Vorstellung an sich selbst so sehr im Geiste der antiken Kunst zu seyn scheint, daß ich, auch abgesehen von der erwähnten Figur, nicht anstehen würde, ihre erste Auffassung sehr frühen Zeiten des Christenthums beizulegen. Ueberhaupt halte ich, unter rein christlichen Allegorieen, solche für die älteren, welche sich auf biblische Gleichnisse stützen; die biblisch-geschichtlichen aber durchhin für die neueren. Unter den letzten sind bekanntlich die Anspielungen auf die Wiedergeburt, der Prophet Jonas, die Erweckung des Lazarus, die Verwandlung des Weines und ähnliche bey weitem die gewöhnlichsten. Es wundert mich, daß die Denkmale, an denen sie vorkommen, größtentheils von der rohesten Arbeit sind. Vielleicht glaubte man, es genüge, den Gedanken nur anzudeu-

---

*) Vor einigen Jahren habe ich über die bildnerische Behandlung dieser Statue nachstehende Bemerkungen aufgezeichnet:

Sie ist vom halben Schenkel abwärts restaurirt, eben so beide Arme, mit Ausnahme der linken Hand, und am Kopfe die Knochenwölbung über dem rechten Auge, die Nase, ein Theil der Lippen und das Kinn.

Die Augen stehen nicht gleich; demungeachtet ist die Form der antiken Theile nicht unschön, der Ausdruck liebenswerth, auch in Hals und Brust einige Ausbildung der Theile.

Die Falten der Tunica haben einzelne sehr gute Parthieen; im Ganzen ist ihre Behandlung antik, nur nicht alles gleich gut entwickelt. Die Tunica ist um die Hüften aufgebunden.

Das Haar ist durch tief eingebohrte Löcher ausgedrückt, die Wolle am Schaafe etwas gezwungener, doch ähnlich behandelt.

ten; vielleicht auch sank die Kunst zu Rom, nachdem der Hof nach Ravenna gezogen; wahrscheinlich indeß ward die Bildnerey durch das neu erwachende Interesse an malerischen, vornehmlich musivischen Darstellungen, für den Augenblick zurück gedrängt.

Die hohe technische Ausbildung, welche die Musivmalerey schon im classischen Alterthume erlangt hatte, läßt vermuthen, daß die Maler christlicher Gegenstände schon früh sich dieser Kunstart bedient haben; und nicht minder, daß die frühesten Versuche technisch auch die besten waren. In so weit, als das beschädigte und stark wieder hergestellte Christusprofil im christlichen Museo der Vaticana historischen Glauben verdient, scheint es zu den ältesten Beyspielen seiner Art zu gehören, und mehr Geschicklichkeit und mehr Kenntniß der natürlichen Typen zu verrathen, als der größere Theil der zu Rom und Ravenna erhaltenen Kirchenzierden derselben Kunstart. Indeß ward die musivische Malerey erst um das fünfte Jahrhundert durch Errichtung prachtvoller Basiliken begünstigt, deren viele zu Rom und Ravenna bis auf unsere Zeiten sich erhalten haben *). Die großen Mauerflächen und weitge-

---

*) Ueber die Menge und Größe solcher Unternehmungen während des fünften und sechsten Jahrhunderts ertheilen uns verschiedene Schriftsteller derselben, oder doch nur um wenig späteren Zeit ziemlich umständliche Nachrichten. Procop. de aedif. Justiniani. Venet. 1729; Agnelli, liber pontificalis (To. II scriptt. rer. Ital.). P. 1; Anast. bibl. ib. To. III. durchhin. — Sogar im mittleren Frankreich ward nach Einwanderung der Westgothen und Burgundionen noch immer manche prächtige Basilika erbaut; s. Gregor. Tur. hist. Franc. (To. I. scriptt. h. Franc. op. Du Chesne) lib. II. No. XIV — XVI. — Ueberall aber, hier wie dort, werden musivische Wandverzierungen angeführt, welche, wenigstens in Italien,

sprengten Gewölbe, welche das Innere dieser Gebäude darbot, gewährten damals zuerst Gelegenheit, die Malerey in der Versinnlichung sittlicher und göttlicher Hoheit, durch eine schreckhafte Größe zu unterstützen; hierdurch wiederum wurde die Kunst sowohl veranlaßt, als erfähigt, mehr und mehr von der Andeutung zur wirklichen Darstellung, von willkührlichen Zeichen zu solchen Charakteren überzugehen, deren Bedeutung nach einem allgemeinen Naturgesetze, und ohne vorangehende Uebertragung in Begriffe, der Anschauung selbst unmittelbar einleuchtet.

Freilich giebt es in den Darstellungen der musivischen Epoche sehr Vieles, so in ein weit höheres Alterthum, vielleicht bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthumes zurück verweiset. Der Heiland, die Apostel und die Propheten erscheinen darin jederzeit in streng alterthümlicher Bekleidung, in langer Tunica mit übergeschlagenem Pallium, in nackten, durch Sandalen geschützten Füßen; neuere Heilige dagegen in reichen und barbarischen Trachten, die Füße aber durchhin bekleidet *). Auch scheint es nicht ohne äußere Veranlassung,

---

an vielen Stellen sich erhalten haben. Die ältesten unterscheiden sich durch größere Annäherung an Förmlichkeiten der classischen Kunst. So zu Rom in S. Maria maggiore die freilich sehr beschädigten Musive des Mittelschiffes über den Säulen; und der halb versenkte, doch wohl etwas neuere, der Tribune von S. Pudentiana. Wären die Musive des großen Bogens der jetzt abgebrannten Paulskirche zu Rom nicht, wie aus Ciampini's älteren Abbildungen zu ersehen, sehr stark restaurirt, so würden wir schließen müssen, daß diese Kunst, wenigstens zu Rom, um Theodosius des Großen Zeit zurück geschritten sey, später sich wiederum gehoben habe.

*) So in einem der besten musivischen Gemälde der römischen

daß die Apostel Petrus und Paulus in allen Gemälden dieser und späterer Zeiten immer dasselbe ganz bildnißartige Ansehen haben, wovon ich durch eine genaue Nachbildung, welche aus einem der schönsten Denkmale des sechsten*) Jahrhunderts entnommen ist, dem man seine grelle Darstellungsweise schon nachsehen wird, dereinst ein Beispiel zu geben hoffe. Allein der Kunstgriff, allen diesen Gestalten ein übermenschliches Ansehen zu geben; durch ihren Charakter, durch ihre Stellung und Gebehrde heilige Schauer zu bewirken, konnte nicht wohl früher in Anwendung kommen, als nachdem Basiliken und andere Tempel von großem Umfang dem neuen Dienste errichtet worden.

In diesen Zeitraum versetzen wir demnach, wenn nicht die erste Auffassung, doch die Ausbildung und Befestigung jener Würde des Charakters, jener Feyer in Stellungen und Gebehrden, welche zu allem Ernsten und Gediegenen der neueren und christlichen Kunst den Grundton angegeben. Die Nachwirkung der Richtung dieser Zeit versöhnt selbst mit den unförmlichsten Versuchen der roheren Abschnitte des Mittelalters; wie sollte es denn nicht erfreulich seyn, zu sehen, wie dieselben Vorstellungen, welche selbst in den schlimmsten Zeiten nicht durchaus verkümmern konnten, verjüngt und in männlicher Schönheit und Reife in Raphaels gefeyertesten Werken wieder aufleben. Ich bezeichne hier solche, in denen der Gegenstand, gleichwie in den Tapeten, oder auch in der

---

Kirchen, in der Tribune von S. Cosimo und Damiano, wo Christus und die Apostel in antiker, ein späterer Seeliger, dessen Name im Felde angemerkt ist, in Stiefeln und etwas neuerer Kleidung erscheint.

*) Wahrscheinlicher ward dieß Werk von Felix III, gest. 530, angeordnet. S. Ciampini vet. mon. P. II. ed. Ro. 1699. p. 56.

Disputa, die Annäherung an das Hochalterthümliche gestattete. Denn Gegenstände der Kunst, welche um Vieles später aufgekommen, gleich den Madonnen, gleich der Leidensgeschichte, gleich den Lebensereignissen neuerer Heiligen, beruhen, wie sie denn schon aus einer ganz anderen Stimmung und Ansicht hervorgegangen, so auch auf ihren eigenen Vorbildern, welche ungleich später, im vorgerückten Mittelalter, ihre Wurzeln verbreiten.

Wäre es überhaupt meine Absicht, die ältesten Kunstversuche der Christen bis in das Einzelne zu verfolgen, so würde ich doch dem Stoffe nach kaum über die weitläuftigen, aber geistlosen Werke des Bosius und Ciampini, über Furietti's Musive und Gori's Diptycha, über die Compilation des Molanus und die Topographen von Ravenna, wie endlich über Buonaroti's treffliche Monographien *) hinausgehen können. Eine fruchtbare Bemühung um diesen Gegenstand erheischt aber einestheils eine eigene, in unseren Tagen unter Kunstfreunden seltene Gelehrsamkeit, die Kenntniß der Väter und der Concilien, anderntheils eine genaue Durchforschung weit verstreueter Alterthümer, welche nicht mit Erfolg anzu-

---

*) Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati né cimister di Roma. Firenze 1716. 4. Der größte Theil der oben bezeichneten Bücher ist überall bekannt. Die Topographie von Ravenna, welche am Agnellus eine wichtige Quelle besitzt, und nach ihm schon von Rubeus und Fabri bearbeitet worden, hat noch im achtzehnten Jahrh. große Nachhülfe erhalten. — Molanus wird durch Ayala, pictor. Christ. eruditus unterstützt, und wenn beide nur als Vorarbeit genügen können, so giebt Kopp, Ulrich Friedr., Bilder und Schriften der Vorzeit, Mannheim 1819. 8., ein Buch, welches ich leider nur aus einer günstigen Beurtheilung kenne, wahrscheinlich die nöthige Aushülfe.

stellen ist, wenn man unterläßt, oder die Mittel nicht anwenden will, jedes Denkmal einzeln zeichnen zu lassen, um nach Bedürfniß seinen Stoff versammelt vor Augen zu haben. Für meinen beschränkten Zweck genügt es indeß, das Durchwaltende hervorzuheben, vornehmlich, in so fern es die Geschichte der neueren Kunst begründet und aufklärt. Und da ich solches bereits, so viel als mir möglich war und nützlich schien, vollbracht habe, so will ich mich jetzt darauf einschränken, in der Kürze nachzutragen, was etwa noch unberührt geblieben.

Zunächst erinnere ich, daß, eben wie der Weltlehrer, die Propheten, die Apostel, oder wie die einzelnen Gestalten der sinnbildlich verwendeten biblischen Ereignisse, so auch die Mutter des Herrn, wo sie vorkommt, stets in antiker Bekleidung erscheint, nemlich in der Tracht römischer Matronen; wie es denn an sich selbst bemerkenswerth ist, daß die feststehende Bekleidung dieser alten Kunstgebilde überall mehr römisch als griechisch ist. Gleichfalls bedarf es einiger Erwähnung, daß die sinnbildlich-evangelischen Geschichten frühzeitig durch Begebenheiten des alten Testaments vermehrt worden, theils schon des prophetischen Sinnes willen, theils auch um der noch vorwaltenden Triebkraft antiker Kunst die Richtung auf Dinge zu geben, welche durch ihre entferntere Stellung zum Christenthume den Spitzfindigkeiten des Sectengeistes weniger ausgesetzt waren.

Darstellungen dieser Art waren im christlichen Alterthume nach den Schriftstellern und Concilien überaus gewöhnlich, wichen indeß späterhin einigen neueren Vorstellungen der Leidensgeschichte, deren ausführlicher Darstellung die älteren Christen sich lange erwehrt hatten; der Mutter mit dem Kinde; wie endlich den Bildnissen und Lebensereignissen neuerer Hei-

ligen. Im Mittelalter war daher die Ueberlieferung der Darstellungen von Geschichten des alten Testaments, wenn nicht durchaus unterbrochen, doch wenigstens nicht sehr lebhaft und thätig, weshalb wir uns Glück wünschen dürfen, daß, nächst vielen in den kirchlichen Handschriften verstreueten Miniaturen und Zeichnungen, deren schönste ich oben erwähnt habe, auch noch ein höchst bedeutendes Werk musivischer Kunst vorhanden ist, aus dessen Anordnung und Behandlung wir auf Solches schließen dürfen, so für uns untergegangen.

Ich bezeichne hier die musivischen Deckengemälde des äußeren Ganges der venezianischen Marcuskirche. Dieser Umgang, welcher die westliche und südliche Seite der Kirche umschließt, ist gegenwärtig der einzige Theil dieses berühmten Gebäudes, der dem höheren Alterthume der Christenheit, und wahrscheinlich den Zeiten des Exarchates angehört *). Die Kirche selbst, wie das Aeußere der Giebelseite, ist in einer gemischten gothisch-neugriechischen Manier erneuert, und da ein Theil jenes Umgangs äußerlich von der italienisch-gothischen Vorseite, nach innen aber von dem Körper der Kirche eingeschlossen ist, so erkennt man sein höheres Alter, theils schon

*) Nach den venez. Historikern und Topographen ward die Markuskirche ziemlich spät gegründet (zur Zeit der fränkischen Größe, glaube ich zu entsinnen), und ich bezweifle nicht, daß ihre Angabe in Bezug auf die Gründung einer Markuskirche ihre Richtigkeit hat. Venedig hatte aber schon ungleich früher Bedeutung (Darů aus Cassiodor; Muratori, Ant. It. Diss. 2.), und die Stelle der jetzigen Markuskirche konnte, bey großer Beschränktheit des Raumes, schon die Stelle einer älteren Hauptkirche des Rialto gewesen seyn. So daß jener gewiß nicht speciell beurkundete Fall meine auf deutlichen Zeichen begründete Vermuthung eines höheren Alters jenes Umgangs nicht aufhebt.

aus den Proportionen und Eintheilungen, welche nicht den erwähnten Neuerungen, sondern dem spätrömischen Alterthume entsprechen, theils aus den Deckenverzierungen selbst, welche denen der ravennatischen Kirchen im Ganzen ähnlich sind, doch, wie mir scheint, die gegenwärtig vorhandenen durchhin übertreffen.

Die Decke des Umganges besteht in seiner ganzen Länge aus flachen, kuppelförmigen Gewölben, deren Verbindungen und Uebergänge viel Eigenthümliches haben. In jeder dieser sanft ausgewölbten Scheiben sind Geschichten des alten Testaments in Figuren von mittelmäßiger Größe ausgeführt; sie stehen auf weißem Grunde, wie die musivischen Verzierungen des inneren Umganges der Kirche S. Costanza, außerhalb Rom; ihre Beywerke sind untergeordnet, etwa wie in halbergobenen Arbeiten; innerhalb jedes Kreises findet keine Absonderung statt; sie sind endlich in kleineren Glasstiften, und nicht ohne Zierlichkeit und verhältnißmäßiges Kunstgefühl ausgeführt. Nehmen wir hinzu, daß in keiner dieser Darstellungen einige Spur mittelalterlicher Trachten und Baulichkeiten vorkommt, daß sie durchaus, bis in ihre äußersten Beywerke herab, mit geringen Modificationen antik sind; daß diese Modificationen keine andere sind, als solche, welche vom vierten bis achten Jahrhundert überall sich geltend machen, so dürfte es nicht zu gewagt scheinen, wenn ich das Werk eben diesen Zeiten beymesse, und vermuthe, daß solches aus der Schule von Ravenna entsprossen sey, zu dessen Behörden das damals schon nicht unbedeutende Venedig im nächsten Verbande stand.

Ich enthalte mich, dieses Hauptwerk unter den altchristlichen Malereyen zu zergliedern; die Schönheiten der Anordnung und Auffassung, welche darüber reichlich verbreitet sind, wer-

werden hoffentlich bald einige Künstler oder Kunstfreunde veranlassen, ein so wichtiges Werk mit Geschmack und Genauigkeit in den Druck zu geben, ehe es, wie so viele andere zu Rom und Ravenna, durch Vernachlässigung untergeht.

Es scheint demnach, daß die Künstler, denen wir die Erfindung und erste Gestaltung so viel trefflicher Vorstellungen zu danken haben, im Ganzen angesehen, zwar der Gewandtheit und des einsichtsvollen Gebrauches der nöthigsten Kunstmittel, doch keinesweges des Geistes oder des Gefühles entbehrten. Versetzen wir uns nur in jene Zeiten zurück, wo Tod und Verwüstung und schlechte Staatseinrichtungen zusammenwirkten *), jenen Schatz von Geistesbildung zu zerstören, den vom äußersten Orient bis in den Westen hundert Völker mehr als ein Jahrtausend lang gesammelt und gemehrt hatten. Wer unter so grausamen Verhältnissen nicht gänzlich versank, wer noch damals Neues zu denken, der Nachwelt neue Bahnen vorzuzeichnen fähig war, in dem wohnte sicher kein schwacher, kein gemeiner Geist. Doch bevor wir den günstigsten Zeitpunct dieser gleichmäßig aufstrebenden und versinkenden Kunstepoche verlassen, dürfte es noch in Frage kommen, welchem Volke, welcher Gegend des Alterthumes so unverzagte Gemüther entsprossen waren.

Erwägen wir, daß unter den kunstbegabten Griechen viele sehr früh, vielleicht schon aus Gründen ihrer eigenen Philosophie, der christlichen Ansicht geneigt waren, so wird uns die

---

*) S. Ammian über die Verwaltung unter Valentinian und über den Einbruch der Gothen in Thracien und in die angrenzenden Provinzen. Diese Ereignisse waren indeß nur das Vorspiel jenes allgemeinen Verderbens, welches erst im fünften und sechsten Jahrhundert eintrat.

Vermuthung nahe liegen, daß griechische Künstler die neue Kunst gegründet, oder deren wichtigste Vorstellungen zuerst aufgefaßt und ausgestaltet haben. Indeß finden sich nur wenig Namen *) altchristlicher Künstler, und wenn auch aus diesen mit einiger Sicherheit auf deren Abkunft zu schließen wäre, so ist es doch nichts weniger als ausgemacht, daß gerade diese Künstler, deren Namen wir durch Schriften kennen lernen, die Gründer eben der Kunstideen gewesen, welche wir in den Denkmalen wahrnehmen. Es fehlt uns also, selbst wenn wir jene Vermuthung dahin bedingen, daß etwa nur ein Theil der ältesten Kunstideen der Christen von griechischen Künstlern erfunden und ausgebildet worden, so wahrscheinlich sie seyn möge, doch auch dafür aller historische Beweis. Wie würden wir also erweisen können, daß den alten Griechen dieses Verdienst, wie Einige anzunehmen scheinen, ganz ausschließlich angehöre? Gewiß ist es gegenwärtig unmöglich, nach dem bloßen Ansehen den griechischen oder römischen Ursprung der einzelnen Darstellungen zu erkennen, wie denn die Bildung der Griechen und Römer schon in den ersten christlichen Zeiten so innig verschmolzen war, daß auch in anderen Beziehungen die ursprüngliche Verschiedenheit sich mehr und mehr verwischte. Wir werden demnach, was irgend Griechen oder Römer, vielleicht selbst Barbaren, in den ersten Jahrhunderten des Christenthumes gemalt und gemeißelt haben, in dem einen allumfassenden Begriff altchristlicher Kunstbestrebungen vereinigen müssen.

---

*) Milizia (stor. degli architetti) hat einige Namen gesammelt. Man deutet auch einige Monogramme an Gebäudetheilen auf Künstlernamen (Commentatoren des Agnellus). Wenn ich mich recht entsinne, finden sich bey einigen Vätern Künstlernamen.

Uebrigens dürfen wir nicht übersehen, daß Rom damals noch die Hauptstadt der Welt war; daß, eben wie die letzten Anstrengungen der antiken und heidnischen Kunst, wie immer die Griechen daran noch Theil nahmen, doch in Rom und zur Verherrlichung Roms angestellt wurden, so auch die frühesten Unternehmungen der neuen und christlichen eben nur dort besonders begünstigt werden und gedeihen konnten. Daher, denke ich, die römische Bekleidung der ältesten Gestaltungen der christlichen Kunst. In der Folge freilich entstanden im neuen Rom, der Stiftung Constantins, und noch später in Ravenna neue Mittelpuncte; und es dürfte scheinen, als müsse mindestens Constantinopel schon unmittelbar nach seiner Stiftung eine ganz griechische Stadt gewesen seyn. Allein beide Gründungen waren, was hier entscheidet, bloße Nachahmungen des alten Roms *), und es ist gewiß, daß Ravenna durchaus, Constantinopel großentheils aus römischen Elementen erwachsen sind. Eigenthümlich Neugriechisches werden wir demnach um Vieles später, und erst nach dem siebenten Jahrhundert aufsuchen können; welches, wie ich zu bemerken bitte, die hie und da in obigem Ueberblick erwähnten Denkmale nicht überschreiten.

*) Wie wenig Constantinopel noch gegen Ende des vierten Jahrhunderts den Vergleich mit dem alten Rom aushielt, lehrt bey Ammian, das Erstaunen Constantius II. — Die lateinische Epigraphe der Münzen von Constantinopel, der Kaisermünzen überhaupt, verliert sich erst im siebenten Jahrhundert (s. Eckhel doctr. num.). — Lateinische Rechtsschriften und Gesetzbücher unter Theodos. u. Justinian, welche bekanntlich nicht für Italien, sondern für das gesammte Reich angeordnet worden.

IV.

Ueber den Einfluß der gothischen und longobardischen Einwanderungen auf die Fortpflanzung römisch-altchristlicher Kunstfertigkeiten in der ganzen Ausdehnung Italiens.

Aus undeutlicher Kunde von den Verheerungen des großen gothischen Krieges entspringt, wie es scheint, bey den Italienern des Mittelalters jenes unbesiegbare Vorurtheil gegen die Gothen, aus welchem zu erklären ist, daß man diesen, bis auf sehr neue Zeiten hin, den Verfall des Geistes und der Fertigkeiten der Kunst beygemessen, als wenn überhaupt, in sinnlichen und geistigen Dingen, die Auflösung jederzeit eine äußere Ursache voraussetze. Daher, besonders bey italienischen Schriftstellern, der Gebrauch, jegliches Mißfällige in Werken und Arbeiten der Kunst gothisch zu nennen; daher der Name der gothischen Architectur für einen, den Italienern fremdartigen, demungeachtet sehr durchgebildeten Baugeschmack, welcher bekanntlich nicht früher, als im dreyzehnten Jahrhunderte entstanden ist, also lange nachdem die Volkseigenthümlichkeit der Gothen aus der Gegenwart verschwunden war. Ich übergehe für jetzt den Namen und Begriff der gothischen Architectur, welche uns späterhin beschäftigen sollen, und setze die Unstatthaftigkeit jenes mittelalterlichen Vorurtheils gegen die Gothen, ihre Schuldlosigkeit an dem

unaufhaltsamen Verfalle der Bildung der alten Welt als bekannt voraus. Denn die Untersuchungen neuerer Forscher haben allgemach eine verbreitete Anerkennung der Milde und Schonung herbeygeführt, welche die Gothen, vornehmlich unter Theodorich, doch auch noch unter den späteren Regierungen, den schwachen Ueberresten römischer Bildung und Sitte bewiesen *).

Die Kunstbestrebungen der älteren Christen, die classisch alterthümlichen, hatten ja ohnehin längst aufgehört, erlitten demnach während der gothischen Herrschaft über Italien durchaus keine Hemmungen, noch erhielten sie, wie man vormals gewähnt, eine neue oder ganz verschiedene Richtung. Im Gegentheil ward die Musivmalerey eben in der Richtung, welche wir oben im Ganzen übersehen haben, mit Erfolg und Eifer fortgeübt, und, wenn wir einigen Berichten so unbedingt trauen könnten, so wäre sogar die Bildnerey, deren gänzliche Abnahme seit der Mitte des vierten Jahrhunderts schon in Erinnerung gekommen, in dieser Zeit von neuem in etwas vorgeschritten.

Ein Vertrag des Theodahat bey Procop **) setzt den Gebrauch voraus, den gothischen Königen und ihren Oberherren, den oströmischen Kaisern ***), Denksäulen zu errichten;

---

*) S. Muratori, antt. Ital. Diss. I.; Tiraboschi, sto. della lett. It. To. V. — Gibbon jedoch, dem die griechischen Quellen zugänglicher waren, der über Geschmack und Sitte nicht, wie jene, durch den höfischen Cassiodor geblendet wurde, faßte andererseits, als Britte, den militärisch-politischen Geist der Verwaltung Theodorichs ungleich schärfer ins Auge. Vgl. unseres Sartorius Preisschrift.

**) De bello Goth. lib. V. cap. VII.

***) Diesen wurde, obwohl sparsam, doch immer auch noch

gewiß aber befand sich vorzeiten eine Statue Theodorichs aus Erz auf dem Giebel einer Vorhalle des königlichen Palastes zu Ravenna. Jener Vertrag indeß bezieht sich auf künftige mögliche Fälle, die nach den Umständen nicht wohl können eingetreten seyn; und die Statue zu Ravenna galt nach einem Gerüchte, welches noch den Agnellus erreicht hatte, für eine Statue des Kaisers Zeno, welche nur durch Inschrift oder sonstige Zeichen zu einer Denksäule des Königs Theodorich umgestaltet worden *). Erwägen wir die technischen Schwierigkeiten der Bronzegüsse; ferner, daß Karl der Große, dem römische Alterthümer bekannt waren, sie bewunderte, und mit andern Zierden desselben Palastes nach Achen entführte; so dürfte die Vermuthung nahe liegen, sie sey ein antikes Werk gewesen, was vielleicht auch von anderen Ehrensäulen dieser Zeit vorauszusetzen ist.

Wie es sich nun mit der Bildnerey der gothischen Zeit verhalten möge, von welcher, Bauverzierungen und Münzen ausgenommen, kein Denkmal auf uns gekommen ist, so machte man doch sicher nicht jene musivisch incrustirten, oder gar aus kleinen Stücken zusammengesetzten Statuen, von de-

---

späterhin manches Ehrenbild in Marmor oder Metall errichtet. S. die Auszüge aus den Quellen bey Banduri, in Heyne, serioris artis opp. sub Impp. Byz. sect. I. (comm. soc. reg. scient. Goetting. vol. XI.)

*) Agnell. lib. pont. vita Petri sen. cap. 2. (ap. Murat. scriptt. To. II. p. 123). In der Beschreibung der Statue folgte Agnellus schon entlegenen Erinnerungen, und giebt vielleicht eben daher manche Beywerke an, die in Statuen nicht wohl statt finden können. — Bacchini, not. ad Agn. macht aus der einen Statue verschiedene. Zirardini, degli Edifizi profani di Ravenna, Faenza 1762. 8. p. 109. hat aufmerksamer gelesen.

nen Tiraboschi geträumt hat *). Gewiß verließ er sich in dieser Beziehung auf irgend einen literärischen Aufschneider. Denn er kann die Stelle, auf welche er sich bezieht, weder im griechischen Text, noch in der lateinischen Version gelesen haben, wo klärlich steht, das Bild, also nicht nothwendig die Bildsäule, sey von der Wand herabgefallen **), was außer Frage stellt, daß es ein musivisches Wandgemälde gewesen, wie die übrigen Bildnisse Theodorichs, welche Agnellus noch gesehen ***).

Also nicht die Gothen, sondern die blutige Rückeroberung Italiens unter Justinian, der bald darauf erfolgte Einbruch der Longobarden, das neue Staatsverhältniß endlich, welches aus diesen Ereignissen hervorging, verkümmerte allgemach die Fortpflanzung der künstlerischen Ueberlieferungen. Auch ohne

---

*) Tirab. sto. della lett. It. To. c. lib. I. c. VII. §. 8. — tutta composta di sassolini minuti ed a varj colori, intrecciati ed uniti insieme. — Verschiedene haben diese Albernheit dem Tiraboschi ungeprüft nachgeschrieben.

**) Procop. de bello Goth. lib. I. c. 24, wo der griechische Text der venez. Ausg.: Ταύτῃ τε ἅπασα ἐκ τοῦ τοίχου ἐξίτηλος ἡ εἰκὼν γέγονεν; die lateinische, dort und auch bey Muratori, scriptt. To. I. P. 1, abgedruckte Version: „itaque de pariete effigies prorsus abolevit.“

***) Agnell. l. c. „Ticinum, quae civitas Papia dicitur, ubi Theodoricus palatium struxit, et eius imaginem sedentem super equum in Tribunalis cameris Tessellis ornatis bene conspexi. — Bacchini macht eben dieses offenbar musiv. Bild zu einer zweyten Statue. — Das. geht Agnellus unmittelbar nachher auf Ravenna über, und beschreibt ein zweytes musivisches Bild Theodorichs auf der Fläche des Giebelfeldes, dessen Gipfel jene Ritterstatue zierte, welche wir nicht mit dem allegorischen Gemälde des Feldes verwechseln werden.

genauere Kunde zu haben, dürfen wir voraussetzen, daß die Verheerungen des langwierigen Gothenkrieges, daß Hunger und Seuchen, welche aus diesem entstanden, daß die Härte der Longobarden gegen die römische Bevölkerung, selbst die Lebensgewohnheiten der jüngsten Eroberer der Kunst vielfältig Eintrag gebracht. Entscheidender indeß wirkte das endliche Ergebniß dieses Kampfes von Fremdlingen um die leidend ihrem Schicksal hingegebene Provinz. Denn es war nicht mehr, wie zur Gothenzeit, Vereinigung Italiens innerhalb seiner natürlichen Grenzen, sondern Theilung unter feindliche Mächte, Unsicherheit auf weit ausgedehnten inneren Begrenzungen. Den Griechen blieb Ravenna mit seinem Stadtgebiet, das römische Ducat, Sicilien, einige Städte und Landschaften der Küste; das nördliche Italien bis an die Sümpfe Venedigs, ein großer Theil des südlicheren Mittellandes gehorchte den Longobarden. So blieb es mit geringen Veränderungen, welche die Kunstgeschichte nicht angehen, bis zur fränkischen Eroberung im achten Jahrhundert.

Beide Hälften Italiens erlagen demnach dem Unglück verworrener Grenzen und fremder, also mehr und minder feindseliger *) Beherrscher. Diese indeß waren in Ansichten

*) S. Agn., l. c. vita S. Felicis; obwohl die damaligen Leiden der Revennaten dem ganzen Reiche gemein waren (vergl. die entsprechenden byzant. Geschichtschreiber, oder Gibbon, Kap. XLVIII, und Schlosser, bilderstürm. Kaiser ꝛc. S. 115 f.), so waren doch die Abgeordneten Justinians II. genöthigt, in Ravenna sich der List zu bedienen, weil Gegenwehr denkbar und möglich war. Vergleiche dens. vita Johannis, cap. 2, wo die Feindseligkeit gegen griechische Abgeordnete thätlich wird; doch liegt hier (s. Bacchini observ. V.) die Vermuthung nahe, daß die Ravennaten einen Ueberfall der Bilderstürmer abgewiesen. Vgl. die endlosen Beschwerden der Rö-

und Gewöhnungen des Lebens so höchst verschieden, der Einfluß aber von Verfassungen und Machthabern ist nach allen Erfahrungen so überwiegend, daß wir durchaus voraussetzen müssen, das longobardische Land sey schon sehr früh in vielen Stücken, und namentlich in Dingen der Kunst, von den griechischen Provinzen abgewichen.

Diese erhielten, neben römisch-bürgerlichen Rechten und Sitten, welche wohl beurkundet sind *), in unmauerten, unzerstörten Städten, vornehmlich in Ravenna selbst, dem Sitze der neuen Provinzialregierung, die Baukunst mit ihren Begleiterinnen, den bildenden Künsten, bey den römischen, oder sagen wir lieber, den altchristlichen Gewohnheiten. Zu Anfang dieser Epoche wagte man sich noch an das Große und Glänzende; S. Vitale, noch unter den Gothen begonnen, ward unter Justinian vollendet und mit herrlichen Musiven geziert **); andere minder ausgedehnte, doch ähnlich geschmückte Bauwerke wurden unter den vorangehenden und nächstfolgenden Fürsten in Menge errichtet; Denkmale, welche Agnello selbst gesehen und, theils nach ihren Inschriften, als Werke verschiedener Bischöfe unterschieden ***); deren manche bis auf

---

mer in dem Leben der Päpste, in deren Briefen; oder Gibbon durchhin; besser: Schlosser, a. a. O.

*) S. Savigny, Geschichte des römischen Rechts, a. s. St.

**) S. Agnell. l. c. vita S. Ecclesii. I. und den Commentar des Bacchini, obs. I et II. — Abbildungen der Musive an mehr als einer Stelle, doch durchhin ungenau.

***) S. Agnell. l. c. vom Leben des heil. Ursus bis gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, wo im Leben des heil. Marinianus, und in den nachfolgenden, die früher fast ununterbrochene Reihe kunsthist. Notizen in seltene und wenig bedeutende Nachrichten ausläuft. Auch bey Anastasius mindern sich gleichzeitig die

die jüngste Zeit herab sich erhalten haben. Allein nachdem der kurze Rausch der Rückeroberung Italiens sich gelegt hatte, als man, schon auf einzelne Provinzen und Städte beschränkt, auch diese nur mühseelig behauptete, verminderten sich nothwendig auch die Bauunternehmungen; man hatte zu Rom, wie zu Ravenna, in den letzten Zeiten der schwersten Bedrängniß durch die Longobarden wohl kaum die Mittel, das Vorhandene nothdürftig zu unterhalten, wie aus den zahlreichen Wiederherstellungen alter Bauwerke erhellt, welche die Päpste beschäftigten, unmittelbar nachdem sie durch Karl den Großen, zum Theil schon durch Pipin, Sicherheit erlangt und neue Hülfsquellen erworben hatten.

Die Longobarden dagegen, welche, als Germanen, sicher weder eine eigene Kunst hinzubrachten *), noch deren Werke zu würdigen wußten, hatten, wie ihre Gesetze darlegen, ihre nordteutsche Hofeinrichtung nach Italien verpflanzt, und hie und da, wie Urkunden zeigen **), inmitten verwüsteter Städte

---

Nachrichten von Stiftungen der Päpste. Die Bedrängnisse beider Hauptstädte des westlichen Reiches begannen eben damals zur Zeit Gregor des Großen (ep. Gr. M. lib. 2. ep. 32.).

*) Leges Rotharis (LL. Long.) 288. Si quis de lignamine adunato in curte aut in platea ad casam faciendam lignum furatus fuerit, componat sol. VI. cf. c. 287. 290. 308. — Vergl. K. G. Anton, Geschichte der teutschen Landwirthsch. Th. 1. Görlitz 1799. S. 86 ff. (Gebäude) S. 95. (Ackerbau).

**) Zu Verona, s. Maffei Ver. ill.; auch zu Chiusi, welches, wie Siena, im früheren MA. ein offener Flecken war, mit einigen Burgen zur Schutzwehr und Zuflucht. — Tiraboschi, stor. lett. To. V. lib. II. c. 1. §. V. ff., sucht gegen Muratori darzulegen, daß die Longobarden Italien nicht eben beglückt haben; zu diesem Zwecke vereinigt er bis §. X. eine Menge Beweisstellen, welche allerdings von großem Unglück zeugen, doch nicht eigentlich widerle-

ihre Höfe angelegt, weshalb die Kunst bey ihnen weder durch Sitte, noch durch Lebenseinrichtung begünstigt wurde, ja nicht einmal durch religiöse Meinungen, da sie bekanntlich größerentheils der Lehre des Arius anhingen, welche dem kirchlichen Besitz und Glanze ungünstig war. Es ist daher so unwahrscheinlich als unbekundet, daß sie unmittelbar nach der Eroberung die Künste bey ihren römischen Unterthanen befördert haben, deren Lage damals, wie man immer die bekannte Stelle Paul Warnefrieds auslegen wolle, doch sicher von der Art war, daß sie freywillig schwerlich mehr, als das höchst Nothdürftige unternommen. Pavia indeß ward unversehrt in Besitz genommen *), der Palast Theodorichs, als Residenz der longobardischen Könige, so wohl unterhalten, daß Agnello **) noch in den Zeiten Karl des Großen das Wandgemälde Theoderichs darin beschauen konnte; woher zu schließen, daß die neuen Einwanderer, wenigstens ihre Beherrscher, sich früh an italisches Gemach gewöhnt haben. Gewiß ward späterhin, gegen die Mitte der longobardischen Herrschaft, zu Pavia manches neue Bauwerk errichtet ***), deren

gen, was Muratori aus seinem histor. Standpunkt, der jenem fehlte, behauptet hatte.

*) Paul. Diac. de gestis Long. lib. II. c. 27.

**) Agnell. l. c. vita Petri Sen. c. 2.

***) S. Paul. Diac. lib. IV. cap. 22. 23; lib. V. c. 33. 34. 36. 50; lib. VI. c. 1. 17. 35. 58. Diese Angaben betreffen einzig die königl. Residenzstätten, sind nur gelegentliche Erwähnungen, lassen mithin Raum für die Vermuthung, daß überall ein Gleiches statt gefunden, was hie und da aus Urkunden und Inschriften erweislich ist. Die Inschrift zu Citta nuova bey Muratori (antt. It. Diss. 21); ein Bruchstück aus König Cuniperts Zeit bey Bava (Diss. istoriche, ragion. 2) und die wichtigere bey Pizzetti (antt. Tos-

Ueberreste indeß, wie ich befürchten muß, theils späteren Bauten Raum gegeben, theils unter den Erneuerungen nachfolgender Jahrhunderte unkenntlich geworden sind. So führt auch Brunetti *) aus Urkunden von den Jahren 754 und 763 an, daß der König Aistolf einen zu Lucca ansäßigen Maler Aripert begünstigt und beschenkt habe.

Im Allgemeinen werden wir demnach annehmen dürfen, daß während dieses Zeitraums die altchristliche Kunstübung zu Rom und Ravenna in eben dem Verhältniß zurück geschritten sey, als sie im longobardischen Italien allmählich zugenommen; bis, gegen die Zeit Karls des Großen, durch den Rückschritt des einen, den Vorschritt des anderen Theiles wiederum eine gewisse Gleichheit der Kunststufe entstanden. Von einer gemeinschaftlichen Grundlage spätrömischer Technik und christlicher Kunstideen, war die Kunstübung in beiden Bezirken Italiens ausgegangen; und bey vielfältigen Feindseeligkeiten waren doch friedlichere Berührungen **) bey so nahen Anwohnern unvermeidlich, wie sie den wirklich auch aus den spärlich

---

cane T. 1. lib. 1. c. 13. p. 268), welche ein, unter Luitprand, zu Chiusi angefertigtes Ciborium beurkundet. Indeß enthält eine zweyte, dem Ansehen nach spätere, Inschrift die Worte: cedat novitati diruti antiquitas ligni, welche Zweifel hervorrufen, ob nicht die Altarverzierung der longob. Zeit in späteren erneuert worden; obwohl die ältere Inschrift durch die Worte: pulcrius ecce micat nitenti marmoris decus, diesen Zweifel wiederum aufzuheben scheint. Unter allen Umständen gehört diese Arbeit der Bauverzierung einer Provinzialstadt an; zu den übrigen Inschriften fehlen uns aber die Werke, deren Zeitalter sie bezeugten. — Auf einige die Baukunst betreffende Umstände werde ich in der achten Abhandlung zurückkommen.

*) Cod. dipl. Toscano. P. 1. Ser. c. cap. III. §. 7.

**) S. Epp. Greg. M., deren viele an longob. Machthaber gerichtet sind.

fließenden Quellen der Geschichten jener Zeit sich genügend nachweisen lassen.

Allerdings nun ist der Zustand der italienischen Kunstübung dieser Zeiten weder an sich selbst besonders merkwürdig, noch durch Denkmale recht umständlich bekannt. Wir werden uns daher, die oben aufgestellten Vermuthungen zu bekräftigen, mit spärlichen Beispielen begnügen müssen, welche uns vornehmlich die Handschriften darbieten; obwohl sogar diese nur eine karge Ausbeute geben, da der Gebrauch, die Bücher durch Bilder zu verzieren, wie es scheint, im Abendlande erst am Hofe der Carolinger Aufnahme und Begünstigung gefunden.

Die wichtigste Urkunde der Malerey longobardischer Zeiten, welche mir zu Gesicht gekommen, befindet sich auf einigen Blättern der berühmten Bibelübersetzung der Abtey auf Monte Amiata, gegenwärtig im Besitze der Laurentiana zu Florenz. Bandini *) versetzt das Alter dieser Handschrift durch überzeugende Gründe in das sechste Jahrhundert; wären diese etwa zu entkräften, so würde sie doch immer schon der Schrift und dem äußeren Ansehen nach nicht weit darüber hinausgehen können. In diesem Buche nun besitzen wir einige miniirte Blätter, welche ziemlich kunstlos sind, doch, in Vergleich der späteren italienischen Arbeiten aus dem neunten bis eilften Jahrhundert, noch immer Lob verdienen. Das erste Blatt (Seite 7. III. des Codex) enthält in der Mitte einer sehr einfachen Verzierung biblische Geräthe und Sinnbilder, welche hie und da auch in den musivischen Werken der älteren Christen vorkommen. Das zweyte Blatt (Seite 4. V)

---

*) Bandini cat. bibl. Leop. Laur. T. I. p. 701. cap. I. Diss. de insigni cod. Bibl. Amiatino.

enthält eine Figur, nach der etwas neueren Ueberschrift, den Esdra, der die Bücher des alten Testaments vereinigt, welche Handlung der geöffnete und antiquarisch beachtenswerthe Bücherschrank im Grunde offenbar anzudeuten beabsichtigt. Die Figur hat, bey schlechterer Ausführung, etwas von jener Dürre, welche die neugriechische Bildnerey früh, ihre Malerey indeß viel später angenommen, welche wahrscheinlich auch hier aus eben dem Gebrauche von Durchzeichnungen entstanden ist, welche den Kunstgestaltungen der spätesten Neugriechen ihr mumienartiges Ansehen gegeben. Denn aus der Aufschrift, welche die Rückseite des Blattes 86 zeigt, erhellt allerdings Bekanntschaft mit griechischen Buchstaben, welche um diese Zeit noch nicht befremden darf; doch weder, daß der dortgenannte Servandus ein Grieche gewesen, noch daß er griechische Vorbilder vor Augen gehabt, die ihn sicher besser geleitet haben würden, da in unserem Bilde bereits die Vorzeichen der äußersten Entartung italienischer Malerey vornehmlich darin sich zeigen, daß die Augäpfel nur als ein kleiner Punct im weit entblößten Weißen angedeutet sind.

Technisch merkwürdig ist unter den folgenden (auf dem Blatte 6. VII) ein allerdings sehr unvollkommen gezeichnetes Köpfchen, welches nach Art der Bildnisse auf Glasgefäßen der Coemeterien gemacht ist, durch Schraffirung nemlich, mit einem scharfen Werkzeuge, im frisch aufgelegten Golde; ferner in Bezug auf Anordnung, die Gestalt des Heilandes (Blatt 796, Rückseite), den zwey Engel mit Stäben in der Hand verehren.

Ich zweifle nicht, daß in anderen kirchlichen Handschriften dieser Zeit, welche allerdings zu den Seltenheiten gehören, an einigen Stellen ähnliche Verzierungen vorkommen; doch wird dieses calligraphische Prachtstück, welches beträchtlichen

Aufwand voraussetzt, da es in größter Form und herrlich geschrieben ist, an sich selbst für ein sehr hervorstechendes Beyspiel gelten können. Als Gegenstück in der Schriftart bezeichnet Bandini *) einen Bibelcodex der Dombibliothek zu Perugia, vielleicht denselben, der dort mit No. 19 bezeichnet ist und dem siebenten oder achten Jahrhundert zugeschrieben wird. Er enthält drey colorirte Federzeichnungen von sehr geringer Arbeit. Die erste zeigt den Weltlehrer, wie er vom Thron herab durch einen Engel dem Matthäus sein Evangelium reichen läßt. Auf den Wangen rothe Flecke, weit geöffnete Augen, keine Spur von Schatten und Licht, vielmehr sind die Theile nur durch harte Federumrisse geschieden. Uebrigens ist in der Bewegung etwas Gutes, und die antiken Faltenmassen sind weder unverständig durcheinander geworfen, wie es späterhin, auch bey besserer Ausführung, vorkommt, noch durch barbarischen Schmuck unterbrochen. Die Beyschriften, welche sich zur Currentschrift hinneigen, sind den Diplomen der longobardischen Zeit nicht unähnlich.

Andere und größere Kunstwerke, von denen erweislich wäre, daß sie innerhalb und unter der Herrschaft longobardischer Könige verfertigt worden, sind mir bis dahin nicht vorgekommen. Die Bildnerarbeiten an der Johanniskirche zu Monza habe ich nicht selbst untersucht, bezweifle jedoch nach den Abbildungen **), daß sie bis zur ersten Gründung der Kirche durch die Königin Theudelinde zurückreichen. Was darin aus altchristlichen Darstellungen entnommen ist, könnte allerdings

---

*) A. a. O.

**) S. die Abbildung bey Muratori (scriptt. T. I. P. I. ad p. 460.

eben sowohl älter als neuer seyn; allein das Bild der Königin erinnert zu sehr an Schmuck und Bekleidung des Mittelalters, und man müßte, um diese Frage zu erledigen, das Gebäude selbst untersuchen, welches gar wohl im eilften oder zwölften Jahrhunderte erneuet seyn könnte. Sehr bemerkenswerth ist ein anderes Denkmal, welches hier wohl von neuem in Frage kommen dürfte; jenes Stück nemlich im Fußboden der Kirche S. Michael zu Pavia, wo an einer Seite David und Goliath, an der anderen Theseus und der Minotaurus *). Dieses Gleichstellen mythischer und christlicher Charaktere, Ereignisse und Sinnbilder entspricht indeß, wie wir uns entsinnen, vorzüglich der älteren Epoche christlich künstlerischer Darstellungen, und die Kirche selbst, deren Paul Diac. nicht als einer neuen Gründung, sondern als eines bestehenden Gebäudes erwähnt, scheint früher erbaut zu seyn, und diente vielleicht schon dem Palaste der Gothenkönige zur Kapelle. Gegen die Meinung indeß der Topographen und Geschichtschreiber der Stadt Pavia, welche diese Kirche römischen Zeiten zuschreiben, behauptet Muratori **), sie sey von longobardischen Königen erbaut worden. Allein, da er nicht angiebt, von welchem besonderen Könige, so werden seine Gründe eben nur auf dem Titel der Kirche und auf dem Umstande beruhen, daß der Erzengel Michael von longobardischen Königen verehrt, und auf den Rückseiten ihrer Münzen angebracht worden. Doch ist

*) Ciampini, vet. mon. Romae 1699. p. 4 sq. Er erwähnt eines ähnlichen Denkmals im Fußboden von S. Maria tras Tevere, prope sacrarii januam, welches ich übersehen, wenn es noch vorhanden ist.

**) Annali d'Italia, ad a. 650, denen Tiraboschi (sto. c. T. V.) gar unbedingt nachfolgt.

ist es nicht ohne Beyspiel, daß man neubeliebte Titel auf ältere Gebäude übertragen *); aus dem Titel allein wird daher, wenn bessere Gründe fehlen, das Alter des Gebäudes nicht wohl zu bestimmen seyn.

Nicht unwichtig sind uns, bei solcher Dürftigkeit der Denkmale, die Ueberreste von Wandmalereyen in der unterirdischen kleinen Basilica, über welche der gegenwärtige Dom zu Asisi im zwölften Jahrhundert aufgerichtet worden. Diese kleine Kirche wird von sechs Säulen gestützt, deren Kapitäle, aus Travertin, antik zu seyn scheinen, oder doch alten Vorbildern mit vielem Fleiße nachgebildet sind. Die alten Umfangsmauern sind von drey Seiten vermauert; nur die Mauer der Tribune, in welche der Säulengang ausgeht, bestand noch in ihrer ersten Gestalt, als ich dieses Denkmal im Jahre 1819 besichtigte. Die verzierende Einfassung, ein Zickzack in Braun und Grün, ist noch mit antiker Praxis gemalt; denn die Lichter sind pastos aufgetragen, was späterhin sich verliert. Die Zeichen der Evangelisten, die Figur eines Heiligen, das Einzige, so nicht abgefallen, waren den erwähnten Bücherverzierungen in Wahl, Vertheilung und Zeichnung nicht unähnlich. Erwägen wir, daß diese Malereyen für die frühere Epoche, das fünfte und sechste Jahrhundert, zu unvollkommen,

---

*) Anast. l. c. vita Sergii II. (ap. Mur. scriptt. T. c. p. 229. col. 2). — Nam et basilicam Beati Romani martyris, quae non longe ab urbe foris porta salaria sita est, a fundamentis perfecit. Quam etiam titulo SS. Silvestri et Martini Parrochiam esse decrevit. — Hierauf gründete ich oben die Vermuthung: daß zu Venedig schon vor der Ueberkunft der Reliquien des heil. Marcus an der Stelle der gegenwärtigen Kirche dieses Heil. eine andere vorhanden war.

für die nachfolgende der fränkisch-sächsischen Herrschaft viel zu alterthümlich und selbst zu kunstreich; daß die Namenszüge der Heiligen in eckigen, obwohl ungleichen Capitalbuchstaben geschrieben sind, welche keine neuere Schrift-Gewohnheiten verrathen: so dürfte die Vermuthung, daß sie vor Ankunft Karls des Großen oder während der longobardischen Herrschaft beschafft worden, an Sicherheit gewinnen. Gewiß ist das Gemäuer, an welchem diese Malereyen haften, nach seiner architectonischen Anlage und Ausführung *) um Vieles älter, als der neue Bau; auch haben die roh angelegten Verstärkungen der Seitenmauern der Unterkirche offenbar den Zweck, die Pfeiler der oberen, neueren Kirche zu unterstützen. Die Annahme eines örtlichen Forschers, daß jene Malereyen nicht früher, als eben damals beschafft worden, als der Heilige seine neue, glänzendere Wohnung bezog, ist nach diesen Voraussetzungen ganz unhaltbar **).

Den eben beschriebenen Wandmalereyen sind die besser bewahrten der kleinen, gleichfalls unterirdischen Kapelle S. Nazario e Celso zu Verona in Entwurf, Manier und Ausführung nicht unähnlich. Ich übergehe sie indeß, da sie vor kurzem beschrieben und so glücklich charakterisirt worden, daß Niemand so leicht ihr Zeitalter verkennen wird ***).

---

*) S. Disamina degli scritt. e Doc. risguardauti S. Rufino vesc. e martire di Asisi. ib. 1797. 4. p. 171. s.

**) Ebendas. Die Vermuthung dieses Localscribenten ist durchaus unbegründet, nur einer jener willkührlichen Griffe, in welche die Geschichtschreiber leicht verfallen, wenn es Dinge angeht, die ihnen minder wichtig scheinen.

***) S. Fr. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat, Bd. II. S. 62.

Besser beurkundet, als diese beiden Denkmale, und dem=ungeachtet, als stark nachgebessert und von mannichfaltigen Herstellungen durchsetzt, an sich selbst minder urkundlich, sind die musivischen Malereyen der Kirche S. Agnese außerhalb Rom, welche nach Anastasius im siebenten Jahrhundert von Papst Honorius angeordnet worden *); ferner die bekannten Ueberreste der Kapelle Johannes VII. in den Gewölben der Peterskirche. In so weit man in dem mannichfaltigsten Flick=werk die ältesten Theile noch unterscheiden kann, deuten auch diese auf jenen raschen Rückschritt in technischen Vortheilen, den der unaufhaltsame Verfall der griechisch=römischen Provinz, wie ich bereits angedeutet, nothwendig herbeyführen mußte.

Aus angeführten, allerdings nur nothdürftigen Beyspie=len, deren Zahl ich durch unerprobte Angaben neuerer Schrift=steller nicht zu vermehren wage, schließe ich: daß alle Kunst=arbeiten der longobardischen Zeit, deren Andenken durch gleich=zeitige, oder um wenig spätere Schriftsteller erhalten worden, dem Entwurf nach meistens spätrömisch oder altchristlich, allein der Ausführung nach schon ungleich roher und formloser ge=wesen, als ähnliche der nächst vorangegangenen Epoche der gothischen Herrschaft.

---

*) Ueber diese Arbeit bemerkte ich Folgendes an der Stelle: „Sehr beschädigt; vieles sogar nur durch Malerey wieder hergestellt. In der Mitte eine weibliche Figur in fremdartiger, fast byzantini=scher Bekleidung, welche im Ganzen minder gelitten hat. Ihr Ant=litz ist sehr einfach behandelt; die Grundfarbe hell; einige Linien darin, die Züge zu bezeichnen, zwey braune Flecken auf der Wange. Dieser rohen Behandlung ungeachtet ein gewisser Ausdruck von Gutmüthigkeit und Annäherung an Schönheit der Bildung."

V.

Zustand der bildenden Künste von Karl des Großen Regierung bis auf Friedrich I. Für Italien das Zeitalter äußerster Entartung.

Gegen Ende des Zeitraumes, den wir so eben im Ganzen übersehen haben, mindern sich also die öffentlichen Kunstunternehmungen in beiden Hauptstädten der griechisch-römischen Provinz. Gewaltsame Verwaltung; mancherley innerer Hader; fortgehende Abnahme der Gewerbe, des Handels, der Wohlfarth der alten Welt; Ohnmacht des Mittelpunctes der Staatsgewalt und steigender Druck der longobardischen Anwohner bald auf die eine, bald auf die andere Grenze der griechischen Provinz, verringerte nothwendig deren Hülfsquellen bis zur gänzlichen Erschöpfung. Gewiß hatte das bürgerliche Elend Roms zur Zeit Gregor des Großen, dessen Klagen und Befürchtungen bekannt sind, noch lange nicht seine höchste Stufe erreicht. Es konnte daher Aufsehen machen, als Donus, der im Jahre 676 zum römischen Bischof erwählt worden, den Vorhof der großen, leider durch den neuen Bau verdrängten, Basilica S. Peters mit weißen Marmorquadern, wahrscheinlich Spolien altrömischer Gebäude, belegen ließ *).

---

*) S. Paul. Diac. de gestis Long. lib. V. c. 31. und Anastas. bibl. de vitis pont. v. Doni. Beide erwähnen dieser nützlichen Vorrichtung mit einem Pomp, der vermuthlich aus dem Aus-

Doch nachdem unerträglicher Druck der Longobarden auf die ohnmächtige, hülflose Provinz, oder auch Ehrgeiz und Herrschsucht unternehmender Päpste veranlaßt hatte, sich mit Erfolg um fränkischen Schutz zu bewerben; nachdem Rom zunächst an Sicherheit und Ruhe gewonnen, endlich sogar über seine italienischen Feinde und Nebenbuhler, Longobarden und Ravennaten, gesiegt, von allen Seiten Ansehen und neue Hülfsquellen erworben hatte, da erwachte, im Angesicht der noch wohlerhaltenen Trümmer der herrlichen Weltstadt, die alte römische Prachtliebe, und mit ihr der Trieb, sowohl Altes zu erhalten, als wie Neues zu gründen. Zu Rom demnach, und nicht mehr in Ravenna, welches bis dahin, wie es bürgerlich der That nach die Hauptstadt der griechischen Provinz gewesen, so auch kirchlich, obwohl vergebens, nach Unabhängigkeit gestrebt hatte, haben wir nunmehr für einige Zeit den Mittelpunct italienischer Kunstbestrebungen aufzusuchen; wenn anders mechanische Fortpflanzung überlieferter Fertigkeiten, knechtische, und dennoch mißverstandene Nachahmung alter Vorbilder überall noch Kunst zu heißen verdient.

Der vorangegangene Zeitraum vereinigte gegenwärtige Bedrängnisse, welche alle Kräfte erschöpfen mußten, da die Landschaft wiederholt verwüstet, der Friede häufig durch schwere Opfer erkauft wurde, mit ungemessenen Hoffnungen auf die Zukunft. Diese Hoffnungen, wenigstens die näher liegenden,

---

druck ihrer Quellen in den ihrigen hinübergeflossen. — Ich führe hier und in der Folge das sogen. liber pontificalis stets unter dem Namen des Anastasius auf, weil es überall unter demselben abgedruckt worden. S. über die verschiedenen Verfasser dieses Werkes, Blanchini, Diss. etc. c. VIII. bey Muratori, scriptt. T. III. p. 24. sq.

gingen unter Hadrian I. in Erfüllung, welcher den römischen Stuhl, wie bekannt ist, an Macht und Einfluß und weltlichen Mitteln auf eine früher kaum geahnete Höhe brachte. Daher vervielfältigen sich unter seiner Regierung die Nachrichten von mancherley Aufwand für den Gebrauch und zur Verherrlichung der Kirche. Das nächste Ziel des wieder angeregten Kunststrebens war die Wiederherstellung verfallener Kirchen und anderer Gebäude von allgemeiner Wichtigkeit *); denn offenbar hatten diese überall, und besonders zu Rom, durch lange Vernachlässigung gelitten. Dann ging man zu neuen Stiftungen über, deren Kunstverdienst und Eigenthümliches noch immer aus einigen Denkmalen der Regierung Leos III. hervorspricht, wenn sie anders diesem, und nicht dem folgenden Leo beyzumessen sind, worüber wir uns vor Allem Gewißheit verschaffen müssen.

Anastasius, in kunsthistorischer Beziehung für diese Zeiten bey weitem der wichtigste Gewährsmann, erzählt, daß Leo III. im lateranischen Palaste einen Festsaal habe von Grund auf bauen und durch musivische Malereyen ausschmücken lassen **). An einer anderen Stelle aber, im Leben Leos IV., erwähnt dieser, oder wahrscheinlicher ein anderer der Schriftsteller, welche unter seinem Namen gehen, einiger Wie-

---

*) S. Anast. bibl. de vitis pontif. cura C. A. Fabroti, Ven. 1729. fo. p. 59 — 63, wo von unzähligen Kirchen gemeldet wird, daß trabes (tecti) confractae, oder tectum, vicinum ruinae, oder basilica, quae in ruina erat, wieder hergestellt worden; dasselbe p. 60. col. 2. p. 61. col. 1, von antiken Wasserleitungen.

**) Anast. l. et ed. c. p. 76. col. 1. — „cameram ipsius macronae noviter fecit et diversis historiis pictura mirifice decoravit.“ cf. p. 66. col. 1. p. 69. col. 1.

derherstellungen, welche der letzte in demselben Gebäude habe vornehmen lassen, auf eine so dunkele und mehrdeutige Weise, daß Platina verleitet ward, sie von Vollendung des Gebäudes selbst zu verstehen *). Da es nun gilt, uns irgend eines Denkmals, aus welchem der Zustand der römischen Kunst damaliger Zeiten zu beurtheilen wäre, ganz zu versichern; so werden wir jene Stelle, so wenig anziehend sie seyn mag, doch einer genaueren Prüfung unterwerfen müssen **).

Betrachten wir sie zuerst als unverdorben durch Nachlässigkeiten der Abschreiber, vielmehr nur als schlecht abgefaßt; so würden wir gleich anfangs das Wort accubitum als Nominativ ansehen, und, nebst dem folgenden, ornamenta, mit dem Zeitworte deleta verbinden müssen. Auf diese Weise aufgefaßt ergäbe sich der Sinn, daß der ganze Festsaal in der nicht langen Zwischenzeit von Leo III. zum vierten dieses Namens zu Grund gegangen sey. Da aber der Schriftsteller, dem wir dieses Leben verdanken, nach seiner ganzen Manier und Richtung alsdann nicht würde unterlassen haben, uns die Wiederaufrichtung unten zu melden; da es zudem, bey großer

*) Platina, de vit. pont. Leone IV. — „Solarium a Leone III. *inchoatum perfecit.*"

**) Anast. l. et ed. c. p. 94. col. 2. (ap. Murat. scriptt. To. III. p. 232. col. 2). — „Nam *et* (ad) accubitum, quod Dn. Leo b. m III. papa a fundamentis construxerat, et (del.) omnia ornamenta, quae ibi paraverat, tunc (so einige HSS.) prae nimia vetustate et oblivione antecessorum pontificum deleta (ablata?) sunt. Et in die natalis D. N. I. Chr. secundum carnem tam Dn. Gregorius, quam et Dn. Sergius s. rec. *ibi minime epulabantur.* Idem vero beat. et summus praesul Leo IV. cum gaudio et nimia delectatione omnia ornamenta, quae *inde* deleta (ablata) fuerant, noviter reparavit et ad usum pristinum magnifice revocavit." — Vgl. Nic Alemanni, de Lateran. parietinis. Rom. 1756. 4.

Dauerhaftigkeit damaliger Bauwerke, unwahrscheinlich ist, daß dieses so früh schon eingegangen sey: so werden wir vermuthen dürfen, der Text sey hier entstellt. Und in der That scheint gleich im ersten Satze vor accubitum, welches nach der Schreibart und Gewohnheit dieses elenden Scribenten nothwendig Accusativ ist *), das müßige et eine Präposition verdrängt, oder das folgende ac- sie in sich aufgenommen zu haben, nach Analogieen ein ad; das zweyte et vor omnia möchte aber, durch Nachlässigkeit des Schriftstellers selbst oder nur seiner Abschreiber, sich bloß eingeschlichen haben; deleta endlich, wenn nicht schon hier, doch unten, ganz sicher aus ablata entstanden seyn. Denn dieses letzte paßt ungleich besser zu ornamenta, welches dem Anastas oder seinen näheren Vorgängern überall bewegliches Geräthe bedeutet, und wird unten durch das voranstehende inde durchaus gefordert; wie endlich, bey longobardischer Schriftart, in welcher wenigstens der älteste Codex geschrieben seyn mußte, von den Abschreibern, vielleicht von den Editoren selbst, jenes ab sehr leicht für de genommen werden konnte. Nach diesen Aenderungen würde die ganze Stelle uns folgenden, sowohl in sich selbst, als mit den Umständen übereinstimmenden Sinn geben.

„Denn beym Festsaale, den Herr Leo III. seligen Andenkens von Grund auf erbauet hatte, waren damals (unter Leo IV.) alle Geräthe, welche er daselbst beschafft hatte, vor Alter und durch Vernachlässigung der vorangehenden Päpste, verstreuet worden. Gewiß hatten, sowohl Herr Gregor, als auch Herr Sergius, heil. Andenkens, daselbst am Weihnachts-

*) Id. (Ed. Murat. p. 209. col. 1). — et *accubitos*.

tage keine Tafel gehalten *). Dieser Papst Leo IV. ersetzte aber alles Geräthe, welches von da war weggenommen worden, und gab es seiner früheren Bestimmung zurück."

Leo dem dritten, und nicht dem vierten **), würden wir demnach das Bauwerk und Musiv beymessen dürfen, dessen Ueberrest Reisende wohl einmal im Vorübergehen betrachten, wann die herrliche Aussicht nach Frascati hin sie an die Stelle führt. Leider hat die unbegreifliche Neuerungssucht der Päpste auch dieses Denkmal nicht mehr verschont, als so viel andere des hohen Alters ihres kirchlichen Ansehens. Nicht einmal dem Gemäuer des Bruckstückes, an welchem unser Gemälde befestigt ist, hat man sein alterthümliches Ansehen gelassen, denn es ist durchaus incrustirt worden, um es mit den grotesken Gebäuden umher in Uebereinstimmung zu setzen; auf welche Veranlassung auch die musivischen Malereyen, wie wir nicht übersehen dürfen, allerdings bedeutende Ausbesserungen erlitten haben. Demungeachtet unterscheiden wir an ihnen,

---

*) Ueber das Etikette dieser Mahlzeiten findet sich bey Alemanni a. a. O. und bey anderen römisch-kirchlichen Schriftstellern die nöthige Auskunft.

**) Was Leo IV. für das Gebäude selbst gethan, findet sich Anast. l. et ed. col. 1. und (ed. Mur. T. et p. cc. col. 1.) genauer angegeben. „Solarium, quod b. m. Leo III. Papa construxerat, cum prae nimia vetustate *fractis trabibus* in ruinis cerneretur, eversum (al. emersum) (al. emersit noviter etc.) noviter pulcrius in meliorem speciem restauravit." Doch ist diese Stelle von modernen Kritikern zugerichtet, die Lesarten der Handschriften werden hier sehr mannichfaltig, so daß ich fürchte, daß Alles, was daraus abzunehmen, auf Nachbesserung des Daches ausgeht, welches allein, und keinesweges die Mauern und Wölbungen an den Seiten, in so kurzer Zeit konnte eingegangen seyn.

einmal die noch vorwaltende altchristliche Anordnung, welche durch die eingeschobenen Stücke nicht verändert worden; dann in allen besser bewahrten Theilen die Nachwirkung und Fortpflanzung der musivischen Technik des sinkenden Reiches. Allerdings sind erhebliche Rückschritte bemerkbar; doch ist es noch immer weit bis zu jener äußersten Versunkenheit der nächstfolgenden Zeiten, welche wir nun bald zu betrachten haben. Denn in dem Weltlehrer, in den Aposteln Petrus und Paulus, zeigt sich noch einige Spur jener herkömmlichen Würde, deren Ursprung ich oben nachgewiesen, und, wie die Beyschriften beweisen, versuchte man sogar die Bildnisse Constantins und Karls des Großen, endlich des Stifters selbst darin anzubringen; doch wohl mehr der Allegorie, als des Charakters willen, dessen Bezeichnung noch über die Kräfte damaliger Künstler hinausging. Von den Malereyen der nächstfolgenden und schlimmsten Zeit unterscheiden sich die unsrigen vornehmlich durch etwas reinere Umrisse und durch das Bestreben, Schatten und Halbtöne anzugeben, nach Maßgabe nemlich des Herkommens altchristlich-musivischer Kunst.

Ein anderes und ähnliches Denkmal dieser Zeit, unter dem Porticus der Kirche S. Susanna, oder auch der Heiligen Vincenz und Anastasius *), ist nicht mehr vorhanden **); überhaupt dürfte obiges genügen, wo es nur darauf ankommt,

---

*) Barberina, No. 1050, copie dell' antiche pitture, che Sono al portico di S. Vinc. e Anastasio all' acque Salvie. Dieselben werden an anderen Stellen als in der Kirche S. Susanna befindlich abgebildet und angeführt. Nach Anastas. hatte Leo III. die letzte verzieren lassen.

**) S. Ciampini, vet. mon.

für das Kunstverdienst anderer unter Leo III. entstandener Werke einen Maßstab zu haben. Nach Angabe des Anastasius ließ dieser Papst viele Kirchen wieder herstellen, und in einigen die Tribune oder Wölbung hinter dem Hauptaltare neu mit musivischen Malereyen versehen, welche der beschriebenen im Wesentlichen mögen geglichen haben. Solches geschah in der Kirche zum heil. Kreuz *), wo indeß schon im funfzehnten Jahrhundert eine Frescomalerey an die Stelle des Musives getreten; so wie in der Kapelle des lateranischen Palastes **), welche mit diesem zugleich zerstört seyn wird.

Also ward die musivische Malerey, als Karl der Große Rom besuchte, dort noch immer, nach dem Maße der Umstände, auf hergebrachte Weise fortgeübt. Allein, auch in der Baukunst waren Meister und Arbeiter vorhanden, welche, wie es theils aus den Angaben der Schriftsteller, theils und sicherer aus den Denkmalen erhellt, ihre Werke, mit geringen Abänderungen, nach Art der früheren Christen oder späteren Römer entwarfen und ausführten. Unter den Wiederherstellungen alter, den Gründungen neuer Gebäude, welche Anastasius im Leben Leos III. meldet, nennt er, außer dem schon berührten Saale, auch die Kapelle des lateranischen Palastes. Die letzte ist nicht mehr vorhanden; doch aus dem Ueberreste des ersten dürfen wir schließen, daß dieses Gemach in beträchtlichen Ausdehnungen ausgeführt war, und schon hiedurch von den häuslichen Anlagen des späteren Mittelalters sich wesentlich unterschied. Der noch bestehende Theil war nur die eine

---

*) Anast. l. et ed. c. p. 72. col. 1.

**) ib. p. 76. col. 1.

von vielen sich gegenüberliegenden Tribunen oder überwölbten Seitenvertiefungen *), welche die Luftigkeit des Ansehens erhöhen mußten, und durch ihre Vertheilung, Anlage und Ausdehnung deutlich darlegen, daß die Baukunst dieser Zeiten eben nur als Nachwirkung jener großen, weit verbreiteten Schule zu betrachten ist, welche auf der Höhe und gegen das Ende der politischen Größe Roms aus alten Elementen und neuen Bedürfnissen und Forderungen entstanden war.

Ein zweytes Beyspiel so später Nachwirkung jener, zwar in ästhetischer Hinsicht schon willkührlichen, doch in technischer streng römischen Baukunst des vierten bis sechsten Jahrhunderts besitzen wir in dem bemerkenswerthen Octogon des Laterans, der Taufkapelle nemlich Constantins des Großen. Es ist nicht überall bekannt, daß Leo III. dieser Kapelle die Einrichtung geben lassen, welche sie noch zur Stunde bewahrt. Anastasius aber, dem wir in dieser Beziehung trauen dürfen, erzählt: der genannte Papst habe das Baptisterium, weil es den Einsturz drohte, auch weil es zu eng war, durchaus verbessert, dasselbe von Grund auf ins Runde gebaut, den Taufbrunnen in der Mitte erweitert und ringsum mit Porphyrsäulen verziert **). Allerdings ist dieses Gebäude mit seinen ungleichen Säulenreihen, seinen gemischten, aus mancher-

*) id. (ed. Mur. scr. T. III. p. 201. col. 2.) — cum absida de musivo, sed et alias absidas decem, dextra laevaque diversis historiis depictas, habentes Apostolos gentibus praedicantes etc.

**) Anast. l. et ed. c. p. 71. sq. (ed. Murat. scr. T. III. p. 204. col. 2.) — „in circuitu columnis porphyreticis decoravit.“ — Aehnliche Pracht meldet ders. (ed. Mur. p. 201. col. 2.) — collocavit, et in medio (des Festsaals im Lateran) concham porphyreticam aquam fundentem.“

ley Fragmenten zusammengesetzten Gebälken der Zeiten Constantins ganz unwerth. Doch als ein Werk des achten Jahrhunderts angesehen, verdient es in mehr als einer Hinsicht Beachtung. Einmal ist es, nach modernem Maße, nicht ohne Schönheiten des Plans und der Ausführung; zweytens aber beweiset es, daß dazumal viele Theile, welche in der Baukunst der Alten ursprünglich nicht der Verzierung, sondern der Construction angehören, damals noch immer in ihrem ersten Sinn verwendet wurden; daß keineswegs schon damals, sondern erst im vorgerückteren, Mittelalter jene gänzliche Verzwergung der Säulen und Gebälke entstanden, welche der gothischen Architectur um einige Jahrhunderte vorangeht.

Ueberhaupt darf es uns nicht befremden, die italienische Baukunst im Zeitalter Karl des Großen, bey verhältnißmäßig geringem Rückschritt in technischen Vortheilen, noch ungefähr auf der Höhe zu finden, welche sie unter den gothischen Königen und früheren Exarchen eingenommen; vielleicht selbst in Bezug auf die Anlage dem Hochalterthümlichen oder Antiken um etwas verwandter, als berühmte Denkmale jener Zeiten, das Mausoleum Theodorichs und S. Vitale, beide zu Ravenna. Große Hoffnungen, welche gerade damals aus dem neuen Bunde fränkischer Macht und römischen Ansehens entstanden, mochten den Muth unternehmender Geister erhöhen; auf der anderen Seite war Karl, wie Alle, so ihm durch Geist und Verdienst nahe standen, gleich Eginhard und Alcuin, von der Größe und Gediegenheit des Alterthums mächtig ergriffen worden. Wie man die Alten (obwohl nur jenseit der Berge) mit feuriger Bewunderung las, nach gleicher Klarheit des Gedankens (Eginhard), nach ähnlicher Reinheit der Sprache strebte, so bewunderte man auch die Herrlichkeit ihrer

Baukunst. Allem, was Karl in dieser Kunst unternahm, lagen römische und ravennatische Vorbilder zum Grunde. Bloße Nachahmung erzeugt aber keine Künstler; die Schule muß hinzukommen. Daher vermuthe ich, daß der mächtigste Herrscher jener Zeit in eben dem Lande, welches ihm theils unbedingt gehorchte, theils doch sein höchstes Ansehen anerkannte, späte Sprößlinge der alten römischen Bauschule an sich gezogen, um unter ihrer Leitung und durch ihre Kunst in seinen rheinischen Sitzen sich mit römischen Erinnerungen zu umgeben.

Gewiß fehlte es auch den Franken dieser Zeit weder an Vorbildern und Beyspielen römisch-christlicher Kunstart, noch an einiger Schule und Anleitung sie fortzuüben. Noch immer bestehen, vornehmlich in den südlichen und westlichen Provinzen des französischen Reiches, sehr ausgezeichnete Denkmale der römischen Baukunst *); im achten Jahrhundert mußten sie sich in größerer Menge finden, und besser im Stande seyn. Gregor von Tours beschreibt ein römisches Castrum, angeblich die Stiftung Aurelians, als völlig erhalten; dessen regelmäßige und dauerhafte Befestigung ward noch zu seiner Zeit genutzt **). Unter den Burgundionen und Gothen ***), sogar noch unter den fränkischen Königen des ersten Stammes †), wurden Kirchen nach römischer Anlage gebaut, durch schönes Gestein und Musivmalerey gleich den italienischen geschmückt.

---

*) S. Clérisseau, antt. de la France, Paris 1778. fo.

**) Gregor. Tur. lib. III. c. 19. (ap. Du Chesne scriptt. T. 1.)

***) Ds. s. Abh. VIII.

†) Ds. lib. V. c. 46. Vom Agroecula, Bischof zu Chalons: „Multa in civitate illa aedificia fecit, domos composuit, Ecclesiam fabricavit, quam columnis fulcivit, variavit marmore, musivo depinxit."

Doch, nachdem die fränkische Herrschaft über alle gallischen Provinzen ausgebreitet, das herrschende Haus in sich zerfallen, die Sitten gänzlich verwildert waren, erlitt jene Nachwirkung römisch-christlicher Kunstbestrebungen eine sichtbare Unterbrechung; und todte Vorbilder sind, wie die vielfältigsten Erfahrungen zeigen, unzureichend, einseitig auf kriegerische oder politische Größe, oder bloß auf Ueberfluß an Nothdürftigem gerichtete Völker zur Kunst anzuleiten. Ueberhaupt sind die Franken, in Bezug auf Fähigkeit und Sinn der Kunst, nicht wohl mit den Anwohnern des Rheins *) oder mit den Gothen zu vergleichen, welche an den östlichen Grenzen des Reiches, in fruchtbaren Wohnsitzen **), früh den Werth der Gesittung kennen gelernt. Schon wo sie zuerst in der Geschichte auftreten, erscheinen die Franken als kriegerisch verwilderte, rauhe Völker, welche vielleicht eben daher früh die Sittenlosigkeit der letzten Römer in sich aufnahmen, sehr spät aber jene Grundlagen guter Ordnung und fruchtbarer Sitte erkannten und würdigten, welche in den Trümmern der römischen, in den Keimen der christlichen Bildung verborgen lagen. Die dürftige Geschichte der Könige des ersten Stammes zeigt keinen Fürsten auf, welcher das Andenken Roms geehrt und gestrebt hätte, sich mit römischem Glanze zu umgeben ***), oder aus

---

*) Von den Anwohnern des Mittelrheins erwähnt Ammian (lib. XVII.) „domicilia — curatius ritu Romano constructa."

**) Os. (lib. XXXI.). — „Ermenrichi late patentes e uberes pagos."

***) Verschiedentlich wird aus Gregor von Tours (lib. V. c. 18.) angeführt, Chilperich habe einen Circus auf antike Weise erbauen lassen. Sehen wir indeß die Quelle selbst: Chilperich wird durch Gesandte drohend angemahnt, herauszugeben, was er

den Ueberlieferungen des Alterthums Nutzen zu ziehen. Unmittelbar nach der Eroberung füllen verrätherische, blutige Ereignisse *) die fränkische Geschichte, oder Klagen der Geistlichkeit über den Druck kriegerischer Gewalthaber **), aus welchen wir abnehmen können, daß auch die römische Bevölkerung die hergebrachten Künste nur höchst nothdürftig fortbetrieb; aus Denkmalen habe ich mich bis dahin nicht über das Maß der Unvollkommenheit damaliger Kunstübung belehren können, da solche theils ganz fehlen, theils zweifelhaft oder sicher unächt sind ***).

Karl Martell, den wahren Stifter der fränkischen Größe, beschäftigten kriegerische Thaten; seinen Nachfolger Pipin umfassende Ränke der Staatskunst, Befestigung der neuen Gewalt; es mußte demnach Karl dem Großen vorbehalten seyn, die

von seines Neffen Childebert Erbtheil an sich gerissen. *Quos* ille (erzählt Gregor) despiciens, apud Suessionas atque Parisios circos aedificare praecepit, *eos* populis spectaculum praebens. Nach der Sitte der Zeit dürfte es wohl in Frage kommen, ob er nicht etwa die Gesandten selbst darin dem Spotte Preis gegeben. Unter allen Umständen aber konnten diese Circus nur hölzerne Einfänge seyn, da sogar die Römer solche Gebäude nicht bloß des Schimpfes willen, vielmehr mit einem Aufwand an Zeit und Kosten, den hier die Umstände ausschließen, erbauten.

*) S. Gregor. Tur. ed. c., etwa zu Ende des vierten Buches, oder lib. VI. c. 35. und a. a. St.

**) Greg. Tur. lib. IV. c. 42. — Fuitque illo in tempore pejor in Ecclesiis gemitus, quam tempore persecutionis Diocletiani. — Vergl. den Stoßseufzer im folgenden Kapitel.

***) Wie die meisten bey Montfaucon antt. de la mon. françoise T. I. p. 158. pl. XI. und andere das., etwa mit Ausnahme des halb zerstörten musivischen Denkmals der Königin Fredegunde, welches indeß ebenfalls zweifelhaft, worüber Lenoir, musée des monum. français, einzusehen.

die römisch-christliche Kunstart in sein Gebiet wieder einzuführen, oder doch den Glanz zu verjüngen, den sie im fünften Jahrhundert in den römischen, burgundischen und gothischen Gebieten Galliens vielleicht noch bewahrt hatte. Gewiß findet sich nicht, daß seine Vorgänger für den Glanz der Kirche, das wichtigste Ziel des damaligen, wenn nicht vielleicht jeglichen Kunstbestrebens, thätig gewirkt hätten. Beide gedachten, wenn wir ihrem Geschichtschreiber folgen, erst in der Sterbestunde der Schutzheiligen Frankreichs und ihrer Stätten *); dagegen findet sich, daß sie Befestigungen angeordnet **), die Belagerungskunst verstanden ***); denn überall richtet sich der Sinn, in Zeiten der Gründung, oder unmittelbar nach gewaltigen Zerstörungen, zunächst auf das Nothdürftige.

Allerdings zeigt sich, bey steigender Wohlfahrt des Staates, schon gegen das Ende Pipins die erste Lebensregung jenes Kunstbestrebens, welches durch Karl gefördert und weiter ausgebildet worden. Chrodegang, Bischof von Metz, ein begünstigter und reicher Prälat, der als Abgeordneter Rom gesehen, bemühte sich unter dieser Regierung, in seinem Sprengel römischen Gesang †), römische Zierde und Anordnung der

---

*) Fredegar. (ap. Du Chesne To. I.) ad a. 768, und früher beym Tode Karl Martells.

**) Fred. chron. contin. (ib.) ad a. 762 — 66. (bey Bouquet, recueil, T. V.) „Rex Pipin. castrum, cui nomen est Argentonus — a fundamento miro opere in pristinum statum reparari iussit."

***) Id. ib. „Cum machinis et omni genere armorum circumdedit eam vallo; — fractisque muris cepit urbem etc."

†) Paul Diac. de episc. Mettens. (ap. Bouquet T. c.) — „Clerum abundanter — Romana imbutum cantilena, morem atque ordinem Romanae ecclesiae servare praecepit, quod usque ad id tempus in Metensi ecclesia factum minime fuit.

Kirchen einzuführen. Mit Beystand König Pipins errichtete er in S. Stephans, des ersten Märtyrers, Kirche dessen Altar, das Gelende und die Bogen umher *); und in der Peterskirche das Presbyterium, und einen Altar in Gold und Silber geziert, und umher eine Bogenstellung. Ferner gründete er einige Klöster, über deren Bauart nichts Umständliches gemeldet wird.

Eins dieser Gebäude, das Kloster zu Lorsch, scheint nicht füher als unter Karl dem Großen vollendet zu seyn, da der genannte Fürst der Einweihung im Jahre 774 beygewohnt **); woraus ein gewisser Antheil an den Stiftungen Chrodegangs hervorzuleuchten scheint, welcher vielleicht meine Vermuthung, daß die Kunstliebe Karls, oder des fränkischen Hofes überhaupt, durch gedachten Prälaten zuerst sey angeregt worden, in so weit bestätigt, als Vermuthungen durch Vermuthungen bestätigt werden können. Unter allen Umständen erhellt aus dem Angeführten, daß Bischof Chrodegang, eben wie späterhin Kaiser Karl, von dem Eindruck römischer Herrlichkeiten ausgegangen, daß mithin beide demselben Vorbilde nachgestrebt.

Gleich den Päpsten Hadrian I. und Leo III. gebot Karl zunächst die Wiederherstellung von, überall innerhalb des Umfanges seines Reiches, verfallenen Kirchen ***). Es kann nicht zufällig seyn, daß diese Wiederherstellungen im fränkischen Reiche mit jenen, welche Anastasius und Agnellus melden, der Zeit nach zusammenfallen.

---

*) Df. ebendas. S. 193. (bey Du Chesne scr. To. 2.)

**) Eginhard ann. ad a. 774.

***) Eginh. vita Caroli M. (ap. Bouquet rec. T. V. p. 96) — „Praecipue tamen aedes sacras, ubicunque in toto regno suo *vetustate collapsas* comperit, — ut restaurarentur, imperavit.“

Nach unbestimmten Traditionen, welche überall gern an große Namen sich anlehnen, soll Karl auch in Italien verschiedene Gebäude aufgerichtet haben, unter denen manche, namentlich die Apostelkirche zu Florenz *), schon unter den Longobarden dürften entstanden seyn. Denn da nichts verräth, daß Karl ein Land, welches stets nur ein Außenwerk seiner Größe war, jemals besonders begünstigt hätte, so werden solche nirgend wohl begründete Ueberlieferungen, durchhin aus späteren Vermuthungen entstanden seyn. Gewiß lag es dem großen Herrscher näher, die Vorstellungen von Pracht und Größe, welche er zu Rom und Ravenna aufgefaßt, in einem ganz anderen Kreise, den Rheingegenden, zu verwirklichen. Diese liebte er, wie es historisch gewiß, wie sie denn wirklich, von ihrer Anmuth abgesehen, politisch der rechte Mittelpunct seines Staates, kriegerisch die Grundlinie aller Feldzüge waren, welche seine so ganz eigenthümliche Lage beynahe alljährlich herbeyführte.

Dort erbauete er Paläste, Bäder, Tempel **), welche

---

*) S. Vasari vite etc. ed. San. T. I. p. 224. Er stützt sich auf eine Inschrift von gröbster Erdichtung, welche das. S. 227 abgedruckt.

**) Eginh. vita Car. M. c. XVII und c. XXVI. Leider ist dieser treffliche Schriftsteller in solchen Dingen nicht umständlich genug; daß ein Porticus vom Palaste zur Kirche führte, sehen wir erst c. XXXII., wo dessen Einsturz gemeldet wird. — Ermoldi Nigelli carmen el. de gestis Ludovici pii lib. IV. (ap. Murat. scriptt. Vol. II. P. II. p. 65. col. 1.) — von Ingelheim. — Quo domus alma patet *centum* perfixa (?) columnis. — Mille aditus, reditus, *millena*que claustra domorum Acta magistrorum artificumque manu. — — Templa operata metallo, Aerati postes, aurea ostiola x. Großentheils offenbar poetische Hyperbeln. Das Verzeichniß der im Palaste gemalten Gegenstände ist indeß sehr wichtig; es umfaßt den ganzen Bilderkreis des Mittelalters.

gleichzeitige Schriftsteller erwähnen oder beschreiben, deren Andenken häufig durch die Annalisten nachfolgender Jahrhunderte erneuert wird *). Die Rotunde **) zu Achen ist bis auf die heutige Stunde erhalten; die alte Hofkapelle bildet indeß nur einen Nebentheil der heutigen Hauptkirche der Stadt; Achen war damals ein Hofsitz, keine Hauptstadt. Von der neueren Erhöhung unterscheidet sich das alte Gemäuer durch Größe der Werkstücke; die Granitsäulen im Inneren, dieselben, welche in den letzten Kriegen nach Paris entführt, und zum Theil wiederum zurückversetzt worden, entstehen hier, wie es schon in dem Palaste Diocletians zu Spalatro ***), und später immer häufiger vorkommt, nicht mehr aus einem Bedürfniß der Construction; doch vermehren sie, indem sie verzieren, wenigstens das innere Gemach, und sind eben deshalb noch weit entfernt von jener Verzwergung der Säulen, welche gewiß vor dem zwölften Jahrhundert in Italien nirgend Eingang gefunden, und wahrscheinlich im Norden entstanden ist. Die Anlage der Gebäude in die Runde darf uns aber in dieser Zeit nicht befremden. Denn seit dem ersten Jahrhundert des herrschenden Christenthums waren Anlagen dieser Art, deren Vorbilder im römischen Alterthume aufzusuchen sind, vornehmlich für Taufkirchen stark im Gebrauch †).

---

*) S. Wippo, vita Conr. Sal. (ap. Pictor. scr. p. 429.) und Andere.

**) — basilica rotunda Caroli Magni, in den Nachrichten von Krönungen nachfolgender Kaiser.

***) S. Cassas, voy. pittoresque et hist. d'Istrie et de Dalmatie, Paris, an X. (1802.) Pl. 42. 43. Verkleinerte Nachbildungen bey Durand.

†) S. Maffei, Verona illustrata, T. III. (S. 116 f. der ach-

Von einem anderen Gebäude dieser Zeit, der Vorhalle des Klosters zu Lorsch, findet sich die Abbildung im ersten Hefte von Georg Mollers Denkmälern der deutschen Baukunst *); und gewiß dürfen wir diesem verdienstvollen Baukünstler Dank wissen, unsere Kunde von der Baukunst der karolingischen Zeiten durch ein Denkmal von ganz verschiedener Bestimmung und Anlage erweitert zu haben. Auch hier läßt das Ganze, wie das Untergeordnete, sich überall aus der römischen Baukunst ableiten. Denn, wie fremdartig dieses Bauwerk auf den ersten Blick erscheinen möge, so ergeben sich doch, wenn wir es in seine Theile zerlegen, lauter römische Elemente, deren willkührliche Verknüpfung Niemand befremden wird, dem aus den italienischen Denkmalen dieser und früherer Zeiten deutlich geworden, wie im Verlaufe der Zeit und durch allmähliche Uebergänge mancher wesentliche Theil zur bloßen Verzierung eingeschmolzen, manche Verzierung ihre Stelle gewechselt, oder benachbarte Glieder eingebüßt hat.

Schwerlich nun hatte die Bauart des späten und christlichen Roms unter den Merowingern sich in der Reinheit und Ausbildung erhalten, welche wir in den angeführten Bauwerken Karl des Großen wahrgenommen haben. Denn es kommt, außer dem bereits Bemerkten, hier auch noch dieses in Betrachtung, daß die Franken, eben wie die Longobarden, deutsche Lebenssitten in ihre Eroberungen eingeführt. Ueberall aber, wo die germanischen Völker den Römern bekannt gewor-

---

ten Aufl.). Dort werden viele, obwohl nicht alle, Baptisterien von acht- und sechseckigem Grundriß, so wie einige ganz runde aufgezählt.

*) Darmstadt. 1815.

den, baueten sie aus leichten Stoffen *); daher besitzen wir auch im Süden kein Denkmal deutscher Baukunst, welches älter wäre, als die römischen Colonieen und Befestigungen am Rhein und Mayn und an der Donau; nördlicher keins, welches über die Einführung des Christenthums zurückreichte. Unmittelbar nach ihrer Einwanderung verbreiteten die Franken ihre Holzbaukunst auch in Gallien **); obwohl solche in den nördlichen Provinzen seit den ältesten Zeiten gegen römische Sitten sich behauptet haben könnte, da Caesar sie dort vorgefunden. In einem alten Verzeichniß königlicher Meyerhöfe erscheinen die Nebengebäude überall von Holz, nur etwa das Hauptgebäude von Stein, eine Verbesserung, welche unter der geregelten Verwaltung des baulustigen Karl dürfte aufgekommen seyn***).

---

*) Ammian. lib. XVIII. — sepimenta fragilium penatium inflammata. Wir verdanken, wie ich an andern Stellen nachgewiesen, sogar unsere Kunstausdrücke in der Steinbaukunst den Römern; z. B. Pforte, Mauer, Fenster ꝛc.

**) S. Gregor. Tur. Lib. V. cap. II. ad basilicam S. Martini, quae super muros civitatis (Rothomagi) ligneis tabulis fabricata est — und lib. IV. c. 20. — „Basilica (sanc. Martini) — succensa. — Sed et civitas Turonica ante annum jam igni consumpta fuerat et totae (toutes, tutte) Ecclesiae in eadem *destructae*, desertae relictae sunt. An einer anderen Stelle ewähnt dſ. Schriftsteller sogar einer hölzernen Kapelle. Wo endlich von der Villa eines Reichen die Rede ist (derselb. lib. IV. c. XLI.), heißt es — ostia domus ex ligneis fabricata tabulis. Die Erwähnung dieses Umstandes zeigt auf vermischten Gebrauch römischer und teutscher Bauart. Siehe auch über den Brand des kön. Hofes zu Worms, bey Eginhard ad a. 790.

***) Car. M. Breviarium rer. fisc. (ap. Leibnitz. in collectan. etym. P. II. p. 325. 28. 31.). — Juvenimus in Anaspio, fisco dominico, valam regalem ex lapide factam optime, cameras tres, solariis totam casam circumdatam. — alias casas infra curtem ex ligno

In Italien hingegen wurden, mindestens zu Rom, wie wir oben gesehen haben, die Kunstvortheile der römischen Baukunst ungleich reiner und ungetheilter ausgeübt, als im fränkischen Reiche. Ließ nun Karl der Große, voll Bewunderung des verhältnißmäßigen Glanzes italienischer Städte seiner Zeit, von Rom und Ravenna prächtiges Gestein an den Rhein bringen*); so liegt die Vermuthung nicht fern, daß er gleichzeitig von dort, oder aus anderen Mittelpuncten Italiens, Meister und Arbeiter an sich gezogen; was an sich selbst der allgemeinen Erfahrung nicht widerspricht, daß Künstler stets dem belebenden Lichte der Gunst und Beförderung nachziehen.

Als Leo III. die Kirche des heiligen Apollinaris zu Ravenna wieder herstellen wollte, sandte er nicht allein den Baumeister, vielmehr auch Arbeiter aus Rom hinüber **). Wenn dieses nicht etwa aus persönlicher Begünstigung zu erklären,

---

factas XVII. cum totidem cameris et caeteris appendiciis compositis. — Curtem strenue tunimo (Zaun) munitam cum porta lapidea etc.

*) Eginh. vita Car. M. c. 26. „basilicam Aquisgrani exstruxit. — Ad cuius structuram, cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma et Ravenna devehenda curavit. — Die Vergünstigung, den kön. Palast zu Ravenna seines Schmuckes zu berauben, bey Bouquet. T. c. Epist. Hadriani I. ep. 36. — „tam marmora, quamque, mosivum, caeteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda." Die näheren Umstände würde Agnellus haben, wenn nicht eben hier einige Lebensbeschreibungen fehlten. Doch erwähnt er (s. oben) der Entführung der Statue des Gipfels. Andere schreiben den Eginhard nur aus.

**) Agnell. l. c. vita Martini, cap. 2. — Leo (III) Ro. Ecclesiae et Urbis Artistes misit cubicularium suum nomine Chrysaphum et reliquos caementarios, restauravit tecta S. Apollenaris etc. — Vgl. Anast. l. c. vita Leonis III. (ed. Murat. p. 211. col. 2), wo: misit illuc etc. ohne Bezeichnung der Person.

so dürfte ich daraus schließen, daß in Italien damals bereits ein gewisser Mangel an brauchbaren Arbeitern entstanden sey, dessen Veranlassung in den rheinischen Unternehmungen des Königs verborgen seyn könnte. Hadrian I. begehrte von Karl einen geschickten Zimmermann, ihm das Bauholz zu einer schwierigen Wiederherstellung in der S. Peterskirche auszuwählen *). War es, weil die nördlichen Nationen den Holzbau besser verstanden? Oder war es vielmehr, weil der König die besseren Handwerker auch in diesem Kunstzweige aus Italien an sich gezogen, in welchem Falle der Papst nur zurück begehrt hätte, was ursprünglich Italien angehört? Diese Fragen sind allerdings nicht übereilt zu beantworten, indeß Vermuthungen, welche in der Folge vielleicht zu begründen seyn werden.

Vor der Hand aber liegt es uns näher, auch in Bezug auf Sculptur und Malerey, das Daseyn und den Fortgang einer ursprünglich römisch-altchristlichen Schule nachzuweisen, welche am Hofe Karl des Großen aufgeblüht, und, vielleicht durch Vermittelung Arnulphs, welcher auf der einen Seite dem fränkischen Herrscherstamme, auf der anderen dem deutschen Lande verwandt war **), auch diesseit des Rheines Wurzeln geschlagen und neue Zweige getrieben hat. Künftige Geschichtschreiber der deutschen Kunst werden auf diese Grundlagen der karolingischen Zeit zu achten haben. Denn eben wie

---

*) Epist. Hadriani I. (ap. Bouquet. T. c. p. 559. — „prius nobis unum dirigite *magistrum,* qui considerare debeat ipsum lignamen, quod ibidem necesse fuerit, ut sicut antiquitus fuit, ita valeat renovari."

**) S. Zirngibl, P. Rom., von der Geburt und Wahl des Königs Arnolf, im Bd. III. der neuen hist. Abh. der baierischen Akad. der Wiss.

jene Ausbreitung römischer Technik und Constructionsart, die wir in den Rheingegenden auch in anderen, als den erwähnten Gebäuden wiederfinden (z. B. in der runden Taufkapelle hinter dem Dome zu Bonn, in der Marienkirche der Veste zu Würzburg, welche, ihres fast antiken Ansehens willen, gewiß fälschlich, römischen Zeiten beygemessen werden), vermuthen läßt, daß hierin der erste Grund der entschiedenen Ueberlegenheit rheinisch-mittelalterlicher Architecten verborgen liege; so dürfte auch in den bildenden Künsten der Vorsprung, den die Deutschen im früheren Mittelalter über ihre südlichen Nachbaren gewonnen, mittelbar aus derselben Anregung des Kunstfleißes hervorgegangen seyn, deren Nachwirkung zu verfolgen für uns auch in anderer Beziehung unumgänglich ist.

Wie in der Architectur, so werden wir auch hier das Vorbild Karls zunächst in Italien aufsuchen müssen. Kostbare Weihgeschenke waren dort schon im fünften und sechsten Jahrhundert üblich *); gleichzeitig freilich auch am fränkischen Hofe, wo Chilperich, nach Gregor von Tours, ein Kirchengeräth anfertigen ließ, auf welches, wenn die Zahl nicht verdorben ist, funfzig Pfund Gold verwendet worden **). In beiden Stellen kam die erste Anregung dieses Geschmacks wahrscheinlich aus dem östlichen Reiche. Auf der Höhe und gegen das Ende der römischen Größe war der uralte Gebrauch,

*) S. Agnellus und Anastas. in den Lebensbeschreibungen damaliger Bischöfe von Rom und Ravenna.

**) Gregor. Tur. lib. VI. c. 2. — „ibique nobis rex missorium magnum, quod ex auro gemmisque fabricaverat in quinquaginta librarum pondere, ostendit, dicens: Ego haec ad exornandam et nobilitandam Francorum gentem feci. Sed et plura adhuc, si vita comes fuerit, faciam." Vergl. dſ. lib. VII. c. 4.

Götterbilder, Tempelgeräthe und Weihgeschenke aus kostbaren Stoffen anzufertigen, bereits in Abnahme gerathen, in Byzanz aber, wohl durch Einwirkung des Orients, früh von neuem beliebt geworden *). Chilperich ward von byzantinischen Kaisern mit solchen Kostbarkeiten beschenkt **); reiche Zeuge und verarbeitetes Gold wurden aus Byzanz und Alexandria in Rom eingeführt ***). Also fehlte es nicht an äußeren Veranlassungen einer Sitte, welche der allgemeinen Verarmung des westlichen Reiches weder natürlich, noch angemessen war.

In der Folge indeß unterlag Rom dem Drucke der griechischen Verwaltung, den Anfeindungen der Longobarden; das

*) S. Heyne, serioris artis opera sub Impp. Byz. sect. 1. (in Comm. soc. reg. Scientiar. Goett. Vol. XI. p. 41.) — ingenia; — mox (nach Constantin dem Gr.) multo magis fuere corrupta adscito *luxu et fastu Asiatico;* quo non artem, sed materiam, non manum, sed pretium in honore haberent. Gut durchgeführt und belegt auf dieser und den folgenden Seiten; doch ohne Berücksichtigung, ja ohne Kenntniß des Schönen und Guten, welches demungeachtet bis auf die fränkische Eroberung in byzantinischen Malereyen sich erhalten hat.

**) Gregor. Tur. l. s. l.

***) Anast. bibl. vita Leonis III. (ed. Murat. p. 210. col. 2.) — vela Alexandrina. — Ib. — vela de fundato, — ornata in circuitu de blatthin Byzanteo et investita de blatthin Neapolitano. Also ward dieser Handelsgegenstand auch in Italien verfertigt, der byzantinische aber, da man ihn sparsamer verwendete, höher geschätzt. — Ib. — cortinam maiorem Alexandrinam mirae magnitudinis etc. Merkwürdig sind die Teppichgehänge von Säule zu Säule, deren Anastasius so häufig erwähnt. Es waren dazumal antike Sitten und Gewohnheiten noch immer stark in Gebrauch. Wie diese Gehänge angebracht wurden, sieht man in jenem Musiv zu Ravenna, welches für eine Darstellung des königlichen Palastes gilt; abgebildet in den Büchern über Ravenna, über Musive, über Costüme.

Frankenreich den Mißhelligkeiten und der Ohnmacht des herrschenden Hauses; bis auf Pipin und Karl mußten demnach an beiden Stellen die Mittel fehlen, dem schon erwachten Geschmacke an kirchlicher Pracht Genüge zu leisten. Doch unter Hadrian I. brach die lange Zeit zurückgehaltene, halb unterdrückte Neigung zu metallischem Glanze nur um so gewaltiger hervor, und in dem Leben Leos III., bey Anastasius, erfüllt die Aufzählung von mancherley Weihgeschenken aus Gold und Silber und edlem Gesteine mindestens ein Drittheil des ganzen Raumes. Aber auch am fränkischen Hofe scheint die Lust an solchen Kunstarbeiten ganz in demselben Verhältniß zuzunehmen; die Weihgeschenke, welche der große König unter Hadrian I. der römischen Kirche darbringt, sind ungleich karger *), als die späteren Austheilungen unter Leo III. **). Nehmen wir hinzu, daß diese Päpste dem Könige theils mit Beyspiel vorangegangen sind, theils ihn, wenn wir uns an

---

*) Anastas. (vita Hadr. I.) erwähnt nur eines einzigen Geschenkes von Bedeutung, eines schon zu seiner Zeit beraubten Kreuzes; wahrscheinlich dasselbe, für dessen Uebersendung Hadrian (ep. 22. ap. Bouquet, recueil, T. c. p. 565.) dem Könige Dank abstattet.

**) Anast. vit. Leo III. ed. c. p. 67. col. 2. 68. col. 1. — „obtulit mensam argenteam (vgl. Eginhard, vit. Car. M. c. 33.) — diversa vasa ex auro purissimo — patenam auream cum gemmis — calicem majorem cum gemmis etc. etc. — Verum etiam et Evangelium ex auro mundissimo cum gemmis ornatum. — Des Tisches, den, nach Eginhard, die Kirche zu Ravenna durch Vermächtniß Karls des Großen erhalten, erwähnt Agnellus im Leben des gleichzeitigen Erzbischofs. Diese silbernen Tafeln, zwey mit den Grundrissen von Rom und Constantinopel, die eine mit dem Weltkreise, waren höchst wahrscheinlich niellirt, vielleicht byzantinische Arbeit, wenigstens der Plan von Constantinopel.

die vorhandenen Nachrichten halten, in der Menge und Kostbarkeit solcher Arbeiten weit überboten haben *); so wird es nahe liegen, das damalige Rom im Westen für den Mittelpunct der Betriebsamkeit in Güssen, geschlagenen und getriebenen Arbeiten zu halten, und von dort aus die Schule abzuleiten, welche unter Karl dem Großen am fränkischen Hofe entstanden, deren Wirksamkeit aber gewiß bis auf Heinrich II., vielleicht noch ungleich weiter zu verfolgen ist. Indeß werden wir aus der Ueberlegenheit der fränkischen Schriftsteller dieser Zeit über die italienisch-lateinischen schließen dürfen: das herrschende Volk habe bey höherem Lebensmuthe die Erfahrungen und Vorbilder, welche Rom ihm bot, alsobald weiter gebildet und frühzeitig übertroffen. Gewiß läßt sich annehmen, daß Alles, was Karl der Große angeordnet, durchhin aus einem Gusse gewesen, da seine Anlagen von Grund auf neu waren, von einem gemeinschaftlichen Plane ausgingen; die Päpste hingegen verstreueten ihre Schätze über ganz Rom, ihre Anordnungen waren nicht selten bloße Aufzierungen des Alten, und, bey zu großer Nähe noch unerreichbarer Vorbilder, mußte sogar der Sinn der Künstler, deren sie sich bedient, befangener seyn, als im fränkischen Norden, wo empfangene Anregungen im Geiste nachwirken, und, ohne niederzubeugen, Streben und Thätigkeit hervorrufen mochten.

Da es mir nie geglückt ist, bis zum Schatze der Peterskirche vorzudringen, so bin ich ungewiß, ob daselbst von den vielfältigen Stiftungen und Geschenken, welche die Päpste im achten und neunten Jahrhundert über die römischen Kirchen

---

*) Anast. vit. Leo III.

vertheilt haben, ein und anderes Stück noch vorhanden sey. Gewiß sind die Kunstarbeiten aus Gold und Silber den Anfeindungen der Habsucht und Neuerung besonders ausgesetzt, weshalb sie sich überall nur höchst zufällig erhalten haben. Ein um wenig späteres Beyspiel des Geschmackes oder der Fertigkeit damaliger Zeiten besitzen wir noch immer in dem Altarschmucke der Kirche S. Ambrosius zu Mayland, einem ausgedehnten kunstreichen Werke, dessen Einzelnes ich übergehe, weil es ganz neuerlich von Herrn von der Hagen beschrieben worden, auf den ich mithin verweisen darf *). Der Künstler oder Goldarbeiter setzte seinen Namen, Wolfwin, hinzu, welcher auf deutschen Ursprung verweist, doch in Zweifel läßt, ob er einer minder bekannten norditalienischen, oder vielmehr der fränkischen Hofschule beyzuschreiben sey.

Die verhältnißmäßig bedeutende Ausbildung und Thätigkeit dieser letzten erlernen wir theils aus den Schriftstellern, theils aus einigen Ueberresten, welche mir selbst indeß nur durch Berichte bekannt sind. Eginhard erwähnt im Allgemeinen, daß Karl die Hofkirche zu Achen durch Geräthe und Schmuck aus Gold und Silber, wie selbst durch in Erz gegossene Gelende und Thore verherrlicht habe **). Hermold Nigellus erzählt, wenn ihm anders zu trauen, von ähnlichen Herrlichkeiten im Reichspalaste zu Ingelheim. Verse von einem Altare, den Hildebold, Erzbischof zu Cölln, auf Karls Geheiß

*) S. Briefe in die Heimat rc., Bd. 1. S. 287 f., wo auch das Literärische nachgewiesen ist.

**) Eginh. vita Car. M. c. 26. — Basilicam Aquisgrani exstruxit, auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et januis adornavit.

in getriebener Arbeit anfertigen lassen, finden sich in den Quellensammlungen der fränkischen Geschichte *); ob der Altar selbst noch vorhanden sey, ist mir unbekannt. An einem der Altäre der Hauptkirche zu Achen soll, nach dem Zeugniß eines unterrichteten Künstlers, der Ueberrest von getriebenen Goldplatten bewahrt werden, welche, nach Einigen **), den Sessel geschmückt haben, auf dem Karl der Große in sitzender Stellung beerdigt worden. Diese müssen von einem späteren Sarge aus getriebenem Silber ***), welcher ebenfalls noch vorhanden seyn soll, unterschieden werden. Bey kirchlichen Handschriften, welche Karl anfertigen und schmücken lassen, mag sich hie und da einer jener in Gold getriebenen Bücherdeckel erhalten haben, deren gleichzeitige Schriftsteller erwähnen. Daß diese Arbeiten nicht ohne Geist und Geschmack gewesen, schließe ich aus einigen Miniaturmalereyen, welche ich näher betrachtet habe, und daher etwas umständlicher bezeichnen will.

Während des siebenten und zu Anfang des achten Jahrhunderts wurden die lateinischen Handschriften nur selten durch Malerey verziert, und selbst, wo solches vorkommt, ist die Arbeit doch nur gering, mehr bunte Zeichnung, als durchhin ausgeführte Miniatur. Erst in der Folge, und augenscheinlich †) durch Begünstigung Karls des Großen, gewann dieser

*) Bey Du Chesne, T. II. rer. Franc. ed. 1636. p. 691. und Bouquet T. c.

**) Mon. Egolism. Excerpta, bey Bouquet, T. c. — corpus eius in sede aurea sedens positum est — verstehe, auf einem mit Goldplatten belegten Sessel.

***) S. Gottfried Colon., aus zweyter Hand benutzt von Walch. hist. canonis. Caroli M. Jenae 1750. 8. p. 25 sq.

†) S. die Vorreden der karolingischen Codd. Ms.

Kunstzweig an Ausbildung. Unter den miniirten Handschriften *), deren Prolog anzeigt, daß sie auf Befehl dieses Fürsten geschrieben worden, untersuchte ich wiederholt die lateinische Bibel, welche zu Rom jenseit der Tiber, im Kloster S. Calisto vorhanden ist, und vormals lange Zeit hindurch in dem Kloster des gleichen Ordens bey S. Paul, auf dem Wege nach Ostia, bewahrt worden. Alemanni **) und, nach ihm, Montfaucon ***) haben diese Handschrift umständlich beschrieben, und die historischen Merkwürdigkeiten ihrer Bilder beleuchtet, in welcher Beziehung ich auf diese Forscher verweisen darf. Doch haben beide übersehen, daß der Text durchhin von neuerer Hand geschrieben ist, daß mithin nichts darin dem Zeitalter Karls angehört, als der Prolog und die Miniaturen. Die Züge der Handschrift des Textes verweisen in das eilfte Jahrhundert, und stimmen mit dem, obwohl in anderer Tinte geschriebenen, Lehenseid Herzog Roberts von Sicilien überein, welcher der Bibel vorgeheftet ist †). Dieser Umstand aber entkräftet keineswegs die Aechtheit der eingehefteten Miniaturen. Diese nemlich fallen nirgend mit den Quaternionen der neueren Handschrift zusammen, sind, eben wie der Prolog, nur beygeheftet, und zudem an den Rändern auffallend mehr abgegriffen. Der ältere Codex, zu welchem sie gehört, mochte

---

*) S. die ziemlich genauen Nachbildungen bey D'Agincourt, h. de l'art, T. III. Peinture Part. II. Pl. 40 ss.

**) De Later. pariet. ed. c. p. 80. ad tab. IX.

***) Antt. de la monarchie Franc. T. I. p. 175 s.

†) Ich untersuchte diese HS. im J. 1819 in Gesellschaft des Herrn Geh. Staatsraths Niebuhr, auf dessen Zeugniß ich mich um so mehr berufen darf, da alle kritische Merkmale, welche ich angegeben, dem geübten Blicke dieses Meisters der Forschung sich alsobald dargeboten.

also durch den Gebrauch vernutzt oder sonst beschädigt seyn, als man diese Erneuerung unternahm. Da nun solche Miniaturen zu ersetzen oder nachzubilden, wie wir sehen werden, im eilften Jahrhundert wenigstens den Italienern unmöglich fiel, mag man sie deshalb bewahrt und der neuen Handschrift wieder beygegeben haben. Uebrigens ist es zweifelhaft, ob sie jenem Codex angehört, dessen Anastasius unter den römischen Weihgeschenken Karls erwähnt, ohne ganz deutlich zu machen, ob er der Paulskirche oder der Kirche S. Salvator anheimgefallen sey.

Auf dem vorderen Blatte unserer Handschrift, dessen, künstlerisch angesehen, höchst unvollkommene Abbildung bey Alemanni und Montfaucon, befindet sich das Bildniß Karls des Großen; es ist nicht ohne einigen Anstrich von Individualität. Die nachfolgenden Darstellungen aus dem alten Testamente verrathen, bey auffallender Abweichung von jenem antiken Kunstcharakter, dem wir schon mehrmal in den Kunstarbeiten des höheren Mittelalters begegnet sind, bereits einige Eigenheit des Geistes; im Saul ist Großartiges; im Leben des Moses viel Ausdruck in den Bewegungen der Menge. Wirklich scheinen sie, da selbst die Bekleidungen nicht selten ganz fränkisch, die Charaktere auffallend nördlich sind, großentheils der freyen Erfindung, oder doch der Umgestaltung des Künstlers anzugehören. Doch zeigt sich, dieser freyeren Darstellung ungeachtet, in den Flußgöttern der Geschichte Josua, auch in Anderem, Bekanntschaft mit altchristlichen Vorbildern, wenigstens mit ihren italienischen Nachahmungen. Auch verspricht sich der Künstler im Prolog *), mit italienischen Leistun-

*) MS. Cod. c. fo. 2. — praesenti — libro,

stungen Schritt zu halten, sogar sie zu übertreffen. Und da er sich eben dort mit einem fränkischen Namen, Ingobertus, nennt, so werden wir berechtigt seyn, diese Miniaturmalereyen als eine Verjüngung italienischer Ueberlieferungen durch den frischeren Lebensmuth des herrschenden Volkes zu betrachten. Auch in anderen zufällig erhaltenen Handschriften der karolingischen Zeit melden sich Künstler mit deutschen Namen, aus welchen wir abnehmen können, sowohl daß jene fränkische Hofschule zahlreich war, als daß ihre Zöglinge von einer förderlichen Ruhmbegier beseelt wurden *).

Bey Schriftstellern über fränkische Alterthümer **), in bibliographischen und diplomatischen Werken findet sich die Nachweisung anderer Handschriften des achten und neunten Jahrhunderts, welche mit kunstreichen Deckeln und zierlichen Miniaturen versehen sind, gleich dem Evangeliarium Karls des Kahlen, ehemals im Reichsstifte S. Emmeram, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München. Das wichtigste Blatt dieses Buches hat allerdings, wahrscheinlich bey jener Ausbesserung, welche auf der inneren Seite des Einbandes

---

Quem tibi, quemque tuis rex Carolus ore serenus
Offert, XPE, —
Ejus ad imperium devoti pectoris artus
Ingobertus eram referens et scriba fidelis
Graphidas Ausonios aequans superansve tenore.

*) Im Codex von Toulouse (Bouquet T. c. p. 401.), welcher bey der Taufe des ehem. Königs von Rom dem dam. Herrscher dargebracht worden (s. Jen. Lit. Zeitung 1811. col. 503.), nennt sich der Calligraph und Maler Godescalcus; im Psalter der Kk. Hofbibl. zu Wien ein anderer: Dagulf. Vgl. den Prolog anderer HSS. d. Z. bey Bouquet, T. c. p. 404 und 410.

**) z. B. bey Montfaucon, l. et T. c. p. 301 s.

angegeben, hie und da einige Aufmalungen erfahren, deren man sich bey Denkmalen dieser Art stets enthalten sollte. Doch unterscheidet sich das Erhaltene durch mehr Leimgehalt und größeren Glanz der Farbe, so daß schon aus diesem Beispiel mit Sicherheit abzunehmen, die Miniatur sey am Hofe der Karolinger mit Erfolg, und nicht ohne technischen Fortschritt weitergeübt worden.

Sehen wir nun in der Folge, während der inneren Zerrüttungen des westfränkischen Reiches im zehnten Jahrhundert, dort ihre Spur verschwinden; finden wir dahingegen im eigentlichen Deutschland Weihgeschenke des Königs Arnolf, welche in ähnlichem Charakter, in derselben Kunstart gearbeitet sind *); so scheint die Vermuthung sich aufzudrängen, daß jene Schule von Goldarbeitern und Juwelieren, von Kalligraphen und Miniaturmalern, welche mehr als ein Jahrhundert lang am Hofe der Karolinger fortgeblüht, damals dem letzten noch lebenskräftigen Zweige dieses Stammes sich angeschlossen habe. Denn von nun an erblicken wir sie im Gefolge der deutschen Könige, denen sie gewiß bis auf Heinrich II., und, bey steigender Wohlfarth des Reiches, höchst wahrscheinlich auch unter den folgenden Regierungen mit wechselndem Geschicke gedient hat.

Freilich entschwindet mir der Faden unter der kurzen Regierung Conrad I., aus welcher bis dahin kein Denkmal der angedeuteten Art mir bekannt worden. Ueberhaupt dürfen wir annehmen, daß zu Anfang des zehnten Jahrhunderts, während

---

*) S. Zirngibl, neue hist. Abhh. der baierischen Ak. Bd. III. S. 374. Das Evangeliarium wird in der k. Hofbibl. zu München, das goldene Feldaltärchen vielleicht im Schatze ebendas. aufbewahrt.

der bedrängten Regierungen Conrads und Heinrichs, der ersten, zur Beförderung überflüssiger und freier Künste nur wenig geschehen konnte. Der neue deutsche Staat rang noch mit manchen Beschwerden und Hindernissen; mit Ausnahme einiger römischen Colonieen, welche bei veränderter Bevölkerung ihre äußere Einrichtung bewahrt hatten, gab es nur dem Namen nach Städte; die wiederholten Verwüstungen der Ungarn mußten, wie die einfache Bestattung Heinrich I. zu bewähren scheint *), da, wo schon früher kein Reichthum war, größere Armuth zurücklassen, welche die einfachste Lebenssitte **) minder fühlbar machte. Indeß konnte jene Schule unter Conrad I. keine gänzliche Unterbrechung erfahren haben, weil sie schon unter Heinrich und Otto I. wieder hervortritt; weil die Kunstfertigkeiten unter allen Umständen der Uebung und lebendigen Fortpflanzung bedürfen.

Unter den Geschenken der Könige und Fürsten des sächsischen Hauses, welche bis zur Unterdrückung des Reichsstiftes zu Quedlinburg daselbst aufbewahrt wurden, befand sich ein von außen mit getriebenem Goldblech bekleidetes Missale, welches für ein Geschenk Heinrich des ersten galt, weil der Einweihungstext des Münsters, seiner Stiftung, darin eingetragen war, und weil man wissen wollte, der Schönschreiber, der sich zu Ende des Buches Johannes Presbyter nennt, habe unter diesem Könige gelebt ***). Obwohl diese Angabe an sich selbst kein Mißtrauen erweckt, so will ich sie doch nicht

---

*) Wallmann, J. Andr., Abh. von den schätzbaren Alterthümern zu Quedlinburg. Das. 1776. 8.

**) S. die Biographen der Königinnen Mathilde und Adelheid, bey Leibnitz, scr. rer. Brunsv.

***) Wallmann, a. a. O. S. 95. Vgl. S. 93.

verbürgen, da dieses Missal zugleich mit den übrigen Bestandtheilen des Kirchenschatzes, wie ich unter der westphälischen Regierung aus guter Quelle erfahren, schon bey Unterdrückung des alten Reichsstiftes verschollen ist. Möchte es noch irgendwo in den wissenschaftlichen Sammlungen der preußischen Monarchie sich erhalten haben.

Daselbst ward ein anderes Evangeliarium mit kostbarem Deckel aufbewahrt, welches Einigen für ein Geschenk Ottos des Großen galt *), doch von dem berühmten J. G. Eccard für eine Handschrift der karolingischen Zeit gehalten wurde **). Indeß dürfte das äußere Ansehen, welches ihn bestimmte, hier minder entscheidend seyn, da die calligraphischen Denkmale der sächsischen Epoche aus Gründen, welche ich oben berührt und entwickelt habe, den karolingischen ähnlich sind, mithin den flüchtigen Blick gar wohl bestechen können. Ebendaselbst befand sich ein Reliquienkästlein von Elfenbein, mit kostbaren Verzierungen und mancherley halberhobener Arbeit, nach allgemeinen, doch an sich selbst unverwerflichen, Vermuthungen

*) Eckard, Mr. Tob., MSS. Quedlinb. 1723. 4. p. 4.

**) Praef. ad Lgg. Franc. Sal. et Rip. Im Chron. Gottwic. T. I. p. 48. wird eine HS. der Capitularien angeführt, in der Herzogl. Bibl. zu Gotha, deren Miniaturen die Bildnisse Ottos I. und II. enthalten sollen. Ich habe sie nicht selbst untersucht. Odilo (Henr. Canis. lectt. ant. To. V.) von der Kaiserin Adelheid: — „dominicae crucis vexilla et Christi Evangelia exinde (aus ihrem Schmuck) adornari praeparabat.“ Da diese Sitte bestand, die Fertigkeit vorhanden war, da das sächsische Haus Quedlinburg begünstigte, so liegt es näher, jenen Codex dem Zeitalter der Ottonen beyzumessen, wenn nicht entscheidendere Gründe für das Gegentheil vorhanden sind.

ebenfalls ein Geschenk Ottos des Großen *). Nach alten Nachrichten ward ein ähnliches Kästlein vor dem dreyßigjährigen Kriege im Domschatze zu Magdeburg aufbewahrt **), von welchem ein Bruchstück sich erhalten hat, welches im Jahre 1810 zu Mayland in der berühmten Sammlung des verewigten Abbate Triulzi vorhanden war, und vielleicht, da die Erben geneigt schienen, die Sammlung ungetrennt aufzubewahren, noch an derselben Stelle zu suchen ist.

Sulzer, der diese Sammlung von Diptychen und Schnitzwerken nun schon vor längerer Zeit besehen, erzählt von einer Tafel, welche ihm aufgefallen: „sie stelle den Kaiser Otto I. mit seiner Gemahlin vor dem päpstlichen Throne vor ***).“ Ich wage nicht zu entscheiden, ob er nur flüchtig darauf hingesehen, oder eine andere, von Muratori beleuchtete Elfenbeintafel im Sinne gehabt, auf welcher Otto II. und seine Gemahlin Theophanu vorgestellt worden. Denn die unsrige enthält, nach einer genauen Beschreibung, welche Herr von Ramdohr nach der Aufgabe, die ich ihm dahin mitgegeben, auf der Stelle entworfen, und sogar mit einigen Nachzeichnungen begleitet hat, in der Mitte den Weltlehrer, Maria, S. Mauritius und den Kaiser Otto I., also weder dessen

---

*) Wallmann, a. a. O. S. 90.

**) S. Dresser, Matth., Sächsisch Chronikon rc. 1596. fo. S. 270 f. in dem Verzeichniß der damals reichhaltigen Kostbarkeiten des magdeburg. Domschatzes: „Ein Schrein oder Kestlin von weissen Helfenbein und mehrentheils mit Gold und Silber beschlagen. s. Marien oder U. L. F. Kestlin geheissen.“

***) Sulzer, Tagebuch auf einer Reise durch Italien rc. S. 327.

Gemahlin, noch den Papst, mithin ganz andere, als jene von Sulzer angegebenen Gegenstände. Meinem Berichtgeber schien im Heiland der altchristliche Typus in großer Reinheit hervorzutreten; die mechanische oder technische Behandlung billigte er, wie schon Sulzer, wenn dieser anders dasselbe Denkmal im Sinne hatte.

In Bezug auf dessen frühere Bestimmung schließt sich mein Berichtgeber der Meinung der mayländischen Kenner an, und hält dieses kleine Denkmal entweder für eine bewegliche Altartafel, oder auch für einen ehemaligen Bücherdeckel. Erwägen wir aber, daß unsere Tafel nur einen schlichten unverzierten Rand hat, während in den bekannteren Deckeln dieser Zeit, wie in den bambergischen der münchener Hofbibliothek die Randverzierung meist mit dem Bilde aus einem Stücke, geschnitzt ist; so wird es näher liegen, sie für ein Bruchstück zu halten. Und da ihre Gegenstände, über welche die beygefügten Inschriften keinen Zweifel zulassen, durchhin mit der Bestimmung jenes Marienkästleins, dem Geschenke Ottos des Großen an seinen Schutzheiligen, Mauritius, zusammenfallen; so spreche ich mit Zuversicht noch einmal die Vermuthung aus, daß sie vormals diesem Reliquiar müsse angehört haben. Die Plünderung Magdeburgs im dreyßigjährigen Kriege, vornehmlich die fremden Völker im kaiserlichen Dienste, dürften die Versetzung dieses Bruchstückes in eine italienische Sammlung zur Genüge erklären.

Ein Denkmal der Calligraphie unter Otto II. besitzen wir in der herrlichen Bekräftigung des Leibgedinges der Kaiserin Theophanu, welche zu Gandersheim aufbewahrt wird; wenn sie anders von Cassel, wohin sie unter der westphälischen Regierung gelangt war, den rechtmäßigen Eigenthümern zurück-

gestellt worden. Die schönen Uncialbuchstaben dieser Urkunde sind in Gold aufgetragen und durch miniirte Leisten erhöht, denen antike Greife zum Grunde liegen *). In einem Kloster des Sprengels von Trier befand sich noch zu Browers Zeit ein köstliches Evangeliarium, auf dessen in Gold getriebenem Deckel Otto II. unter dem Schutze des heil. Benedictus, Theophanu, seine Gemahlin, unter der Figur des damaligen Abtes Ludger angebracht war **). Einer ähnlichen Darstellung dieser Fürsten habe ich bereits erwähnt. Eins der drey Evangeliarien des Kirchenschatzes zu Quedlinburg, dessen Deckel aus einer schön geschnitzten Elfenbeintafel bestand, enthielt ein Gebet, worin Papst Silvester II., Otto III. und die Aebtissin Adelheid erwähnt wurde, woraus erhellt, daß es unter Otto III. war beschafft worden ***). Andere Denkmale dieser Art und Zeit werden hie und da theils von den Schriftstellern erwähnt, theils noch immer in Sammlungen und Schatzkammern aufbewahrt.

Diese fast ununterbrochene Kette von kleineren, aus kost-

---

*) Bey Huch, S. A., Versuch einer Lit. der Diplom. soll S. 37 ein Verzeichniß vieler Urkunden in Gold- und Silberschrift vorkommen, dessen Werth zu prüfen mir bis jetzt die Gelegenheit gefehlt. Muratori (antt. It. Diss. 34.) bezweifelt die Aechtheit, ja das Vorhandenseyn von Urkunden in Goldschrift; obwohl solche gelegentlich sogar von den älteren Annalisten erwähnt werden.

**) Brower, ann. Trevir. ad a. 975. — „monast. Epernac. — Egregia visitur ibi caelatura et bracteis aureis obductus Evang. codex — in quo sub S. Bened. quidem imagine ipsius effigies sculpta Ottonis, sub beati Ludgeri Abb. icone, regali ornatu habituque Theophania."

***) Eckard MSS. Quedlinb. p. 4. Vgl. Wallm. a. a. O. S. 98.

baren Stoffen angefertigten Kunstarbeiten, welche, da ich sie aus den Vorbereitungen zu einer längst abgebrochenen Untersuchung hervorziehe, sicher vielfältig ergänzt und vermehrt werden könnte *), was ich Anderen überlasse, beweist unwiderleg-

---

*) S. Testamentum Brunonis fratris Ottonis M. (ap. Leibnitz scriptt. T. I. p. 289.), wo eine lange Reihe kostbarer und kunstreicher Haus- und Kirchengeräthe. In ders. Sammlung, vita Bernwardi c. 7. fecit Evangelia auro et gemmis clarissima; siehe ferner das. p. 525, vita Meinwerdi, §. 18. Dort läßt dieser heitere und bizarre Charakter, den Heeren in s. Gesch. der classischen Lit. aus Versehen gelehrt nennt, da er doch nach seinem Biographen auch für jene Zeit unwissend war, die Bücher, aus denen sein Gast, der heil. Heimerad, die Messe gelesen, ins Feuer werfen, weil er sie, incomptos et neglectos et nullius ponderis aut pretii, fand. Diese Handlung — eines Thoren allerdings — wirft einiges Licht auf die Verbreitung der Sitte, die kirchlichen HSS. durch Kunst und Glanz zu verherrlichen. Gerbert (Silvester II. Ep. 106. ap. Du Chesne scriptt.) begehrt von Ecbert, Erzbischof von Trier: crucem vestra scientia elaboratam, und das. ep. 104 und 124. erscheint derselbe Prälat auch als Baumeister. S. ferner Ditmar, über die Geschenke, welche Otto dem Dome zu Magdeburg, in — libris caeteroque regio apparatu, dargebracht; dens. (ap. Leibnitz. scriptt. T. I. p. 394.) wo er von Walterd, Erzbischof von Magdeburg, erzählt: „sarcophagum ingentem ad includendas sanctorum reliquias de argento fecit." Auch in der Bibliothek des Domes zu Modena befindet sich ein Evangel. mit geschnitztem Einbande, den Millin (voy. dans le Mil. T. II. p. 205), wohl nach Tiraboschi, in das eilfte Jahrhundert versetzt. Ueber die beträchtliche Folge von Elfenbeinschnitzwerken dieser und früherer Zeit in der öffentlichen Bibliothek zu S. Gallen giebt v. d. Hagen, Briefe rc. Thl. 1. S. 165, gute Auskunft, wo auch auf den vorangehenden Seiten einiges Historische. Diese Gegenstände berührt auch Joh. v. Müller, Schweizergesch. der alten Ausg. Thl. I. S. 233 f. und S. 271. — Daß diese Kunstrichtung sich tief in den christlichen Norden verbreitet, sehen wir, theils schon aus Snorro Sturles. (Ed. Schöning T. III. p. 14.) theils aus dem großen, aus Gold getriebenen

lich, daß dieselbe Schule von Goldarbeitern und Kalligraphen, welche unter Karl dem Großen, wenn nicht ihren Anfang, doch einen gewissen höheren Schwung erhalten, im Gefolge der Macht und Größe bis auf Heinrich II. fortgedauert, unter welcher Regierung sie ihren höchsten Glanz erreicht zu haben scheint.

Obwohl die Hauptschrift über Heinrich II. sein Leben von Adelbold, Bischof von Utrecht, bis auf ein Fragment der Münchner Bibliothek, auch dieses in neuerer Abschrift, verloren ist, so findet sich doch in anderen Schriftstellern seiner Zeit mehrfältige Kunde seiner Freygebigkeit und Kunstbeförderung. Die Kirche zu Merseburg empfing durch seine Freygebigkeit einen Altar aus getriebenem Golde, zu welchem Bischof Ditmar, wie er selbst gemeldet, aus dem schon früher vorhandenen sechs Pfunde Gold beytrug; ein neuer Beweis für die Verbreitung solcher Kirchengeräthe *) Nach Leo von Ostia beschenkte Heinrich sogar daß entlegene Kloster zu Monte Cassino mit ähnlichen Arbeiten, welche noch spät vor-

---

Altare des nordischen Musei zu Kopenhagen, wo unten die Felder von älterem, vielleicht karolingischem Style, die Erneuerungen oben am Bogen und darunter gewiß nicht neuer, als das zwölfte Jahrhundert sind.

*) Ditm. Mers. lib. VII. ap. Leibn. scriptt. T. I. p. 416. — In hoc vernali tempore — aureum altare ad decus ecclesiae fabricari jusserat nostrae, ad quod ego ex *antiqui altaris nostri* sumptu auri VI. libras dedi. Dieser Altar ward im Kriege gegen Herzog Moritz auf Befehl des Kurfürsten Joh. Friedrich der Domkirche zu Merseburg entrissen. Ob er eingeschmolzen, ob im sächsischen Schatze aufbehalten worden? — Von den übrigen Geschenken, deren Ditmar an a. St. erwähnt, befindet sich nur noch ein Missal beym Dome zu Merseburg, welches nach dem Kalender wenigstens aus Ditmars Zeit ist.

handen waren *). Zu Bamberg wurden die Weihgeschenke Heinrichs mit größter Sorgfalt aufbewahrt **), bis sie in neueren Zeiten theils der königlichen Bibliothek zu München, theils der Schatzkammer daselbst einverleibt worden, wo die Freunde der Kunst und ihrer Alterthümer sie mit Bequemlichkeit sehen, und von ihrem Kunstverdienste sich anschaulich überzeugen können. Dieses letzte ist so groß, daß Viele auf den ersten Blick bezweifeln, daß diese Denkmale so alten Zeiten angehören, bis sie den Zusammenhang eingesehen, und aus so vielen Umständen, welche offenbar auf gleichzeitige Dinge und Begebenheiten sich beziehen, aufgefaßt haben, daß nicht einmal die Deckel der Bücher die Conjectur zulassen, daß sie in den ersten christlichen Zeiten gemacht, und nur zufällig zu ihrer gegenwärtigen Bestimmung verwendet worden ***).

Es galt, unumgänglicher Unterscheidung willen, das Alter und die Abkunft einer gewissen Zahl deutscher Denkmale außer Zweifel zu stellen, welche an sich selbst nicht ohne Kunst-

---

*) S. Gattula (nicht Grattula) hist. Abbat. Cassinensis. T. 1. p. 161. sq.

**) S. von Murr, Merkwürdigk. von Bamberg. 1799. 8. S. 92 f. und a. a. St. Einiges zum Domschatze gehörende scheint man bey Aufhebung des Stiftes veräußert zu haben. Im J. 1811 sah ich beym Domherrn, Grafen von Wallerndorf, ein Altärchen, nicht in Elfenbein, sondern in Muschelschaalen geschnitzt, welches in den actis ss. der Bollandisten, vita S. Henrici, beschrieben, und für ein Denkmal dieses Kaisers ausgegeben wird. Indeß gehört es der deutschen Schule des sechszehnten Jahrhanderts an; es finden sich darin sogar aus Schongauers Kupferstichen Reminiscenzen.

***) Wie H. v. Ramdohr, bis er sich später, vornehmlich in der Sammlung des Abbate Triulzi, vom Gegentheil überzeugte.

verdienst, in Vergleich aber mit gleichzeitigen Arbeiten der Italiener wahre Meisterstücke sind. Ueberhaupt ist die Ungeschicklichkeit und der rohe Sinn italienischer Künstler des neunten bis zwölften Jahrhunderts, oder des Zeitraumes, der uns gegenwärtig beschäftigen soll, durchaus unvergleichbar mit anderen Erscheinungen der Kunsthistorie. Sogar die rohesten Völker des Nordens zeigen in ihren Kunstarbeiten verhältnißmäßig einige Nettigkeit und Sicherheit der Hand; nur die Larven aus Baumrinde, welche von brasilianischen Reisenden in unsere Museen eingeführt worden, stimmen in der schwankenden Angabe der Züge, vornehmlich der Augen und Nasen, mit den Ungeheuern überein, deren Entstehung wir geschichtlich verfolgen, deren Charakter wir andeuten wollen, ohne uns zu lange dabey aufzuhalten. Allein, daß unter dem italienischen Himmel, inmitten einer so herrlichen Natur und zahlreicher Vorbilder, bey einem Cultus, welcher den Bildern eine ehrenvolle Stelle anwies, nicht mehr, nichts Besseres geleistet wurde, als in den brasilianischen Sümpfen von einem halbthierischen Geschlechte, erinnert uns, daß die Entwickelung menschlicher Fähigkeiten mehr, als wir wünschen und zu glauben geneigt sind, von äußeren Umständen abhängt, welche wir mithin, so viel an uns liegt, zu bemeistern bemüht seyn müssen.

Die rüstigen Unternehmungen Hadrians und Leos III. versprachen allerdings, wie wir oben gesehen, eine ganz andere Wendung, als diese, deren Stufenfolge und Dauer wir nunmehr bis zum ersten Aufdämmern eines neuen Tages verfolgen wollen. Doch werden wir zunächst versuchen müssen, in den allgemeineren Verhältnissen des Volkes die Ursachen einer so ganz beyspiellosen Erscheinung aufzufinden.

Bey dieser Untersuchung dürfen wir nicht übersehen, daß die Baukunst, welche ihrem Zwecke nach menschlicher und bürgerlicher Bedürftigkeit dient, ihrem Wesen nach auf Vernunft und Muth beruht, gleichzeitig theils beym Alten blieb, theils sogar an Muth und Freyheit sichtlich zunahm. Denn eben darin, daß man unausgesetzt und in zunehmenden Ausdehnungen Kirchen erbauete, welche in den Städten, wie die Tempel des alten Roms, bey wichtigen Angelegenheiten des Gemeinwohls auch zur Berathung dienten *), darin, daß man städtische Mauern stärkte und erweiterte, überhaupt für gemeinen Nutzen keine Bauunternehmung zu groß und kostspielig fand; erkenne ich den wahren Geist des verworrenen, doch lebenvollen Treibens, in welchem zwar nun auch die letzten Nachwirkungen der antiken Cultur untergegangen sind, doch zugleich das neue Italien mit seinen blühenden Freystaaten, seinem scharfen Lebensverstande, seiner munteren Kunst, anmuthvollen Sprache, Dichtung, Musik, sich entwickelt hat. Auf Gründung und Stiftung ging man aus, den Sinn einzig auf Benutzung und Mehrung des Erworbenen gerichtet; einer solchen Richtung des Geistes mußte die Baukunst unentbehrlich erscheinen, weil sie dem Bedürfniß diente. Da sie nun in frischer Thätigkeit erhalten, mehr und mehr die Fähigkeit entwickelte, zu leisten; so ward sie späterhin unter allen Künsten zuerst in Anspruch genommen, als die städtischen Gemeinwesen begannen, Kraft zu entwickeln und nach Glanz und Herrlichkeit zu streben.

---

*) Z. B. s. Piero Scheraggio, eine der ältesten Basiliken zu Florenz, deren letzter Ueberrest unter Peter Leopold abgetragen worden. S. Malaspina, Villani und andere florentinische Annalisten, oder neuere Topographen dieser Stadt.

Ueberhaupt können die Zerrüttungen, denen Italien vom neunten bis zwölften Jahrhundert unterlegen, nicht wohl mit gewöhnlichen Unglücksfällen verglichen werden. Freilich zerstörten sie das Alte, wenigstens in Bezug auf Kunst und Sprache, fast bis auf die letzte Spur; doch waren sie, wie bemerkt, zugleich die Wiege des neueren Italiens, also mittelbar der ganzen modernen Bildung, welche der frühen, vielseitigen Entwickelung der Italiener weit mehr verdankt, als selbst in unseren Tagen zugestanden wird. Die erste Veranlassung zu jener langen und stürmischen Gährung aller Kräfte liegt nun offenbar in der Nachwirkung der Unternehmungen Karls des Großen. Er hatte das herrschende Volk, die Longobarden, gedemüthigt; der alten Bevölkerung in den Päpsten eine neue Schutzwehr gegeben; das Ganze durch Macht und Ansehen geeinigt. Als darauf unter seinen immer schwächeren Nachfolgern der Glaube an fränkische Uebermacht allmählich zurückgewichen, da regten sich allenthalben die fremdartigen Bestandtheile des Volkes, bald zu gegenseitigem Kampf, seltener, bey zunehmender Vermischung der Stämme, zu gemeinsamen Unternehmungen. Wäre es damals möglich gewesen, die Freyen germanischer Abkunft, in denen ich die Ahnen des Land und Leute besitzenden Adels etwas späterer Zeiten zu erblicken glaube, mit Allem, was noch römische Erinnerungen bewahrte, innig zu verschmelzen; hätte nicht die Geistlichkeit, deren Einfluß bey der so ganz eigenthümlichen Stellung der Päpste unvermeidlich war, ein weiter hinaussehendes Ziel ins Auge gefaßt; so dürfte Italien damals von neuem einen selbstständigen, vielleicht einen weithin gebietenden Staat gebildet haben. Da nun die Umstände diese Wendung des politischen Geistes der Nation versagten, wandte sich der bürgerliche, prac-

tische Sinn und Alles, was vom alten martialischen Geiste bey römischen oder germanischen Abkömmlingen noch vorhanden war, auf Gründung und Sicherung des Nächsten. Auf der einen Seite vereinigten sich die Stammgenossenschaften des Adels, welche in Italien alt seyn müssen, weil sie früh sich zeigen, und schon im dreyzehnten Jahrhundert sich überlebt haben und zum Untergange reif sind. Andererseits entwickelte sich in den Trümmern römischer Colonieen und Municipien, aus den Resten römischer Einrichtung, Verwaltungsart, Gewohnheit, jener städtische Gemeingeist, der in einzelnen Orten, etwa in Lucca und Pisa *), schon im eilften Jahrhundert so ausgebildet hervortritt, daß wir anzunehmen gezwungen sind, er habe sich eine längere Zeit hindurch im Stillen aus früherer Versunkenheit hervorgebildet.

Vorherrschen des practischen Sinnes war es demnach, und Begeisterung für neue politische Gründungen, oder Hoffnungen auf künftige Macht und Freyheit, was den Sinn damaliger Italiener in Kunst und Sprache von treuem, sorglichem Bewahren des Ueberlieferten ablenkte. So lange man nur in der Erinnerung an römische Größe Beruhigung und Freude fand, so lange die Gegenwart und nächste Zukunft nichts, als Beschämendes, Entmuthigendes darbot, hatte man, obwohl mit geringem Glücke, gestrebt, die Sprache und die Künste des alten Weltreiches in ihren herkömmlichen Formen zu erhalten. Nun aber, da dem Ehrgeiz, wie dem Erwerb-

---

*) Ueber die frühere Blüthe von Neapel, Gaeta, Amalphi, wissen wir wenig Umständliches. S. Brincman. Diss. de rep. Amalphit. ad calcem hist. Pandect. Flo. — Einzelnes, wohl rhetorisch Uebertriebene, bey Gull. Apul.

fleiße von allen Seiten ungemessene Aussicht sich eröffnete, verloren die leeren, ausgehülseten Formen des Alterthums ihren Werth. Und da man dennoch aus bloßer Gewöhnung, oder aus Nachgiebigkeit gegen Geistliche und Rechtsgelehrte, im Rechtsgange die lateinische Sprache, in den Kirchen die darstellenden Künste beybehielt, so verfiel Kunst und Sprache inmitten des aufgeregtesten Lebens so tief, als wir nunmehr, wenigstens in Bezug auf die Kunst, an bestimmten Denkmalen nachweisen wollen.

Wie wir uns oben erinnert haben, erhielt sich die Kunstübung zu Rom, bey geringer Abweichung, durch Abnahme der Fertigkeiten im achten Jahrhundert, noch etwa auf der Stufe, welche sie im sechsten eingenommen. Wie schnell sie indeß schon zu Anfang des neunten gesunken, lernen wir aus einem Denkmal Paschal I., den musivischen Malereyen des Gewölbes und äußeren Bogens der Tribune in der Kirche der heil. Praxedis zu Rom. Daß diese Malereyen von Paschal I., also um das Jahr 820, angeordnet worden, berichtet schon Anastasius *), dann die gedoppelte, musivisch ausgelegte Aufschrift des Werkes selbst **). Die Vorstellungen, welche

---

*) Anast. de vitis pont. ed. c. p. 80. col. 1. — Ecclesiam — Praxedis — in alium non longe demutans locum, in meliorem eam, quam dudum fuerat, erexit statum. Absidam vero ejusd. Eccl. musivo opere oxornatam variis decenter coloribus decoravit. Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum perficiens componit. Triumphbogen nennt er hier die Wand über und neben dem Bogen der Tribune, auf welchem oben Engel, unten Heilige, welche dem Heiland ihre Siegeskronen reichen.

**) Im Fries unter der Wölbung der Tribune: Emicat aula piae variis decorata metallis Praxedis. —
Pontificis summi studio Paschalis. — Und über dem Christus

darin angebracht oder nach älteren wiederholt worden, sind fast ohne Ausnahme altchristliche, vielleicht Copieen von Malereyen der eben abgetragenen älteren Kirche. In den Umrissen zeigt sich noch einige Spur der hergebrachten Völligkeit und Ründung. Allein die Glasstifte, welche an sich selbst gröber und minder regelmäßig zugeschnitten, sind schon nachlässiger oder ungeschickter zusammengesetzt, als in den alten Theilen des Musives Leos III.; Halbtöne und Schatten, deren Spur dort noch bemerklich ist, haben hier bereits einfachen Localtönen und Farbenflecken Raum gegeben; dicke und auffallende Umrisse begrenzen die Formen. Erwägen wir, daß dieses Werk die Stiftung eines Papstes ist; daß der Name des Stifters darauf mit einem gewissen Anspruch angebracht worden, den auch Anastasius anzudeuten scheint: so werden wir solches als ein hervorragendes Beispiel damaliger Leistungen betrachten, also mit Sicherheit annehmen können, daß die Kunst bereits in der ganzen Ausdehnung von Italien im Sinken begriffen war, und innerhalb weniger Decennien Vortheile eingebüßt hatte, welche noch unter Leo III. bekannt, oder doch bewußtlos in Gebrauch waren. Nur ein einziger Schritt blieb noch übrig zur äußersten Entartung der italienischen Technik: die völlige Entäußerung aller Sicherheit, aller Fülle, alles Schwunges der Umrisse.

Doch auch dahin gelangte man nunmehr innerhalb weniger Jahrzehende, wie ein Denkmal darlegt, welches, obwohl von

---

im Bogen das Monogramm desselben Papstes. Auch an einer aus antiken Fragmenten zusammengeflickten Thüre der Kapelle der heil. Säule sieht man in Stein gegraben: Paschalis praesulis opus etc. Ein anderes Werk dess. Papstes, die Tribune der Kirche S. Cäcilia, dürfte mittelalterliche Wiederherstellungen erfahren haben.

von geringem Umfang, doch mit einigem Anspruch auf Auszeichnung gemacht seyn muß, da die Namen vornehmer Stifter darauf angemerkt sind. Ich bezeichne hier die bewegliche Altartafel von Elfenbein, welche aus der Sammlung des gelehrten Florentiners, Senatore Buonarruoti *), nach dessen Tode in das christliche Museum der Vaticana gelangt ist. Innerhalb eines engen Raumes zeigen sich hier, nächst dem Gekreuzigten, in den oberen Winkeln die antiken, damals nicht ungewöhnlichen Personificationen der Sonne und des Mondes, unter dem Kreuze Maria und Johannes, und einige Heiligen in halber Figur; Alles mit ersinnlichster Ungeschicklichkeit angedeutet, und ohne die beygefügten Inschriften in barbarischem Latein fast unkenntlich. In der unteren Aufschrift melden sich die Stifter, der Abt des Klosters Rambona und die Gönnerin desselben, Agiltrude, Herzogin von Spoleto, Gemahlin Guido's, des nachmaligen Kaisers. Guido ward im Jahre 889 von seiner Parthey zum Könige von Italien gewählt, und als König und römischer Imperator bestätigt und gekrönt im Jahre 891 **). Da nun in obiger Aufschrift diese Erhöhung noch nicht angedeutet, so dürfen wir annehmen, daß unsere Tafel um etwas früher entstanden, wie sie denn gewiß nicht so gar viel neuer seyn ***) kann. Also

*) Er hat derselben eine eigene Monographie gewidmet: Buonarruoti, osservaz. sopra alcuni framenti di vasi antichi di vetro etc. Fir. 1716. Appendice, wo Tab. 3 eine ziemlich genaue Abbildung dieses Denkmals.

**) S. Muratori, antt. It. diss. 3. und Annali, ad a.

***) Vgl. Buonarr. am a. O., wo er aus einer Urkunde des J. 898 im Domarchiv zu Parma das Verhältniß der Kaiserin zum Kloster Rambona, dort Arabona, aufzuklären sucht.

dürfen wir, mit Rückblick auf die Denkmale Paschals I., annehmen, daß um die Mitte des neunten Jahrhunderts die italienische Kunstübung bereits ihre niedrigste Stufe erreicht hatte. Daß sie im eilften Jahrhundert noch immer dieselbe Stufe einnahm, sehen wir aus einem unwiderleglichen Zeugniß, dem vaticanischen Exemplare des Lobgedichtes auf die Gräfin Mathilde *).

Verschiedene behaupten, ich erkenne nicht aus welchen Gründen, daß diese Abschrift des bekannten Lobgedichtes des Donizo im zwölften Jahrhundert geschrieben sey. Gewiß könnte das erste unter den theils miniirten, theils nur farbig bezeichneten Blättern dieser Handschrift eher auf die Vermuthung leiten, sie sey der Gräfin persönlich überreicht, mithin noch vor ihrem Tode besorgt worden. Ist sie vielleicht sogar in ihren Bildern die Copie eines anderen Exemplares, welches ich angezeigt finde **), aber nicht selbst gesehen habe?

Unter allen Umständen ist so viel gewiß, daß sie schon ihres Gegenstandes willen nicht früher, als nach der Mitte des eilften Jahrhunderts kann geschrieben und durch Bilder geziert seyn, deren schwankende, oft tief in die Form einschneidende Umrisse, deren rohe Farbenkleckse, deren Unbekanntschaft selbst mit den leisesten Andeutungen des Helldunkels und der Modellirung bezeugen, daß um das Jahr 1100 noch keine Besserung eingetreten war. Die äußerste Grenze dieser ganz negativen Kunstepoche fällt demnach mit dem Gegenstande der nachfolgenden Untersuchung zusammen.

---

*) Bibl. Vaticana, No. 4922.

**) Millin, voy. c. T. II. p. 176.

Obiges wird genügen, die tiefste Entartung der italienischen Kunst der Zeit nach zu begrenzen. Für solche, welche diese Forschung weiter zu verfolgen veranlaßt sind, vereinige ich in diesem Nachtrage alle Beispiele, welche ich selbst zu prüfen Gelegenheit gefunden. Andere, welche in Druckschriften angeführt werden, halten nicht immer Probe *). Ich werde sie daher durchhin übergehen, indem ich auf Lanzi sto. pitt. dell' Italia verweise, wo zu Anfang, origini etc., die wichtigsten Schriften über diesen Gegenstand nachgewiesen sind.

1) Unter den Denkmalen des tiefsten Verfalles italienischer Kunst ist das Musiv der Kirche S. Francesca Romana, auf dem Forum zu Rom, in der Nähe des Titusbogens, das

---

*) Vita etc. di Pietro Perugino etc. Perugia 1804. In einer Randbemerkung der Vorrede wird einer alten Tafel mit aufgeklebter Leinwand erwähnt, „nella chiesa parrochiale del ponte Felcino (bey Perugia) ove si legge in ben formati ma *consunti* caratteri romani l'anno in cui fu dipinta: AD MXII.“ Diese Angabe des Topographen von Perugia ist, wenn ich mich recht entsinne, an irgend einer Stelle auch von Lanzi aufgenommen worden; doch finde ich sie nicht wieder auf, oder verwechsele sie mit einer anderen und ähnlichen Jahresangabe, welche ich unten berühren werde.

Im August 1819 fand ich Gelegenheit, die genannte Tafel im Pfarrhause zu Ponte Felcino zu prüfen; dieselbe, welche, nach Aussage des schon bejahrten Pfarrherrn, der Vf. obiger Bemerkung (der bekannte Orsini), einen Tag lang bey ihm betrachtet hatte. Sie ist von mäßiger Hand im Geschmacke des vierzehnten Jahrhunderts gemalt. Allerdings finden sich noch einige Reste von Inschriften, z. B. unter dem Heiligen der Pfarre: FELICISSIMO V M P. (Vescovo Martire Perugino?), welche Abkürzungen vielleicht dem Orsini die Zahl MXII. auszudrücken schienen, welche, nach dem Charakter des Bildes (worin Madonna sitzend, zwey Engel, S. Felice in bischöflichem Ornat), auf keine Weise jemals kann darauf gestanden seyn.

ausgedehnteste. In der Mitte Madonna mit dem Kinde, die untere Hälfte ergänzt, nur die obere von alter Arbeit. Der Schmuck der Madonna barbarisch seltsam; deutlich, daß der Künstler die neugriechische Gestaltung dieser Kunstidee entweder nicht kannte, oder doch unbeachtet ließ. Zu beiden Seiten des Thrones der Madonna vier Heilige, unter runden Bogen, auf Säulen mit korinthisirenden Kapitälen, welche nach den, freilich erneueten, Inschriften Johannes, Jacobus, Petrus und Andreas vorstellen. Die sehr bemerklichen Umrisse füllt ein einfacher Localton ohne Abänderung durch Schatten und Lichter. In den Aposteln ist der Hauptentwurf aus altchristlichen Denkmalen entnommen; die Mutter mit dem Kinde ist indeß bekanntlich spät zugelassen, also erst in barbarischen Zeiten erfunden worden; sie scheint selbst bey den Griechen, obwohl minder unförmlich als hier, doch sogleich als Mumie entstanden, nicht allmählich eingewelkt zu seyn, wie ältere Kunstvorstellungen. Die Ausbildung dieser Idee gehört den Italienern des dreyzehnten und folgender Jahrhunderte an, wo wir sie näher betrachten werden.

2) Noch um das Jahr 1820 waren minder bedeutende, doch unbezweifelt in dieser traurigen Epoche entstandene Mahlereyen an verschiedenen Stellen vorhanden. So bemerkte ich 1821 im Hauptschiff der Kirche S. Frediano zu Lucca die Marter einer Heiligen, deren Begrenzung oben in stumpfem Winkel beschlossen war, ein Umstand, welcher bey Alterthümern dieser Zeit und Art in Italien von der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts rückwärts deutet, da später die gothische Verzierung herrschend geworden. Die Arbeit ist äußerst roh, dicke Umrisse trennen die unbeleuchteten Formen. Doch dürfte diese Malerey nicht älter seyn, als das zwölfte Jahrhundert.

Derselben Zeit scheint die Madonna in der Kirche S. Maria della Valle, detta la Carbonara, de' Cavalieri di Malta, zu Viterbo, anzugehören, weil sie, bey großer Rohigkeit der Arbeit, doch schon gerûndetere Umrisse zeigt. Sie ist ein uraltes Andachtsbild des Ordens. Ebendaselbst ein wohl gleich alter Christuskopf, den ein Maler sienesischer Schule des funfzehnten Jahrhunderts mit einem Kôrper versehen und durch zwey Engel gemehrt hat.

3) In der barberinischen Bibliothek zu Rom werden fünf lose Pergamentstreifen aufbewahrt, als Denkmal eines hochmittelalterlichen Kirchengebrauches, nach welchem die Gebete und Formeln dem Priester, die Bilder auf dem herabhangenden Theile des Blattes dem Volke vorlagen, wovon auch zu Pisa, im Dome, Beyspiele vorhanden sind. In unserem Exemplare deutet die anomale, selten vorkommende Schriftart auf das eilfte oder zwölfte Jahrhundert; nach den Anspielungen auf die Investiturstreitigkeiten, No. 1, sind sie nothwendig später als diese. Die Ausführung der Miniaturen ist, obwohl besser, als in oben beleuchtetem Donizo, doch immer noch äußerst roh. Mit Ausnahme des Christus, eines Engelheeres und anderer altchristlichen Vorbildern nachgeahmter Einzelnheiten, ist das Uebrige, wie es die Bestimmung herbeyführte, von mittelalterlicher Erfindung. Vgl. das. die lateinische Bibel, wo auf dem vierten Blatte des neuen Testamentes in alten Schriftzügen

ANN. D. M. XCVII.
IND. V. M. IVL.

4) No. 29 der kleinen Dombibliothek zu Perugia enthält unter andern ascetischen Werken auch Schriften des Rhabanus Maurus und Beda; nach den Zügen aber scheint die-

ser Codex im zehnten oder eilften Jahrhundert geschrieben zu seyn. Die Miniaturen zu Anfang sind unglaublich unförmlich; die Jungfrau vornehmlich ist auffallend ungestalt und roh behandelt. Was an altchristlichen Gewandmotiven aufgenommen worden, ist durcheinander geworfen und gänzlich mißverstanden. Aehnliche Miniaturen, deren Alter mehr und minder mit Sicherheit anzugeben, finden sich überall in den Bibliotheken Italiens, und wahrscheinlich, wenn man sie suchen wollte, auch in einigen der größeren Sammlungen diesseit der Berge. Z. B. in der Bibl. der Sapienza zu Siena, No. 1 und 2 der chronologischen Sammlung miniirter HSS. Die erste, s. Augustin. in Ev. fo.m., enthält acquarellirte Anfangsbuchstaben, unter denen in c. Serm. XIII. ein Rund mit Köpfen von äußerster Rohigkeit; die zweyte, Antiphonarium, hat einfachere Verzierungen, darin Figuren von etwa vier Kopflängen. Diese Kritzeleyen sind schwerlich das Beste ihrer Zeit, stimmen indeß zum Tone ihrer Zeit. Vgl. v. d. Hagen im a. B. Bd. III. S. 251 ff. über Bibl. u. Archiv des Klosters la Cava.

5) In der bereits angeführten Kirche S. Praxedis, welche Paschal I., wie schon erwähnt, neu gebauet hat, befinden sich einige Malereyen, welche offenbar jünger und roher sind, als jene Musive deſſ. Papstes, doch als minder barbarisch in Bekleidungen und Beywerken, älter zu seyn scheinen, als das angeführte Musaik in S. Francesca Romana. Diese bestehen, zunächst in dem Musive der kleinen Nische der Kapelle des heil. Paul, worin die Madonna mit dem Kinde, zu beiden Seiten die Hll. Praxedis und Pudentiana. Das lateinische Monogramm im Felde, aufgelöst: Maria, Christi mater, ist wegen seiner Seltenheit bemerkenswerth; zugleich bestätigt

es, was schon das Ansehen des Gemäldes zeigt: daß man auch zu Rom, ohne genauere Bekanntschaft mit der griechischen Vorstellung, auf seine Weise versucht die Madonna zu malen; obwohl sie noch schlimmer ausgefallen, als die Mutter der griechischen Kirche. Diese Jungfrau dürfte gegenwärtig das älteste Beispiel eigenthümlich lateinischer Darstellung dieses Gegenstandes seyn; obwohl derselbe unstreitig viel früher aufgekommen, da dieses Gemälde unter allen Umständen etwas neuer ist, als die Gründung der Kirche zu Anfang des neunten Jahrh. Lanzi, l. c. origg., folgt den opusc. Calogeriani, T. 43, wo in einer Abh. über diesen Gegenstand die Erfindung, oder der Gebrauch, die Mutter mit dem Kinde zu malen, ungefähr ins fünfte Jahrhundert versetzt wird. Das ist zu früh.

Die sehr verdorbenen Malereyen an der Wand außerhalb dieser Kapelle dürften dem Musive der großen Tribune und der Wiederherstellung der Kirche durch Paschal I. gleichzeitig seyn. In der Unterkirche ebendas. ist indeß derselbe Gegenstand, die Madonna und jene zwey Heiligen, roh auf die Mauer gemalt, und dürfte vielleicht das Vorbild jenes oberen Musives seyn. Die beiden Heil. sind nicht antik, sondern barbarisch bekleidet, ihre Köpfe indeß sehr aufgefrischt. Die Gewänder sind ohne Schatten und Licht, die Bezeichnungen in Händen und Köpfen, wo sie alt sind, überall aus unverstandenen Traditionen entsprungen. Aus den eingedrückten Umrissen sollte man schließen, das Bild sey auf nassen Kalk gemalt; übrigens zeigen sich darin noch einige Handgriffe der antiken Malerey, vornehmlich in einem gewissen markigen Auftrage der Farbe, welcher zwar nahe an das Kleckfige grenzt, doch auch in dieser Form noch seine Abkunft aus den

Kunstgriffen vergangener Meisterschaft an den Tag legt. Wir erinnern uns aus den Beispielen der vorangehenden Abhandlung eines ähnlichen Auftrages in longobardischen Malereyen zu Verona und Asisi; dort steht er indeß dem Antiken um einige Stufen näher als hier, was denn allerdings in der Ordnung ist.

6) Gleichzeitige Bildnereyen, welche vornehmlich an den Vorseiten der Benedictinerabteyen aufzusuchen, deren Begünstigung mit dem tiefsten Verfalle der italienischen Kunst zusammenfällt. An der Abtey von Volterra hat ein Fries mit ganz kurzen Figürchen die Erneuerung der Vorseite überdauert. Eine Anbetung der Könige, links vom großen Eingang in die Pfarrkirche zu Arezzo, ein ähnliches auf dem Platze vor S. Franz zu Bolsena, gehören theils durch ihren Gegenstand, theils durch dessen Behandlung zu den Ausnahmen; sie scheinen gegen Ende unseres Zeitraumes oder zu Anfang des nächsten entstanden zu seyn. Musivisch eingelegte, silhouettartige Figuren an toskanischen Gebäuden des eilften Jahrhunderts, etwa an der Vorseite des Domes zu Pisa und sonst, sind standhaft von höchster Unform. — Einige Nachträge zu dem hier Angeführten finden sich im sechsten Theile der Gesch. der Hohenstaufen von Friedrich von Raumer, S. 536 ff. Ich habe manches dort Angemerkte nicht einzeln aufführen wollen, theils weil Vollständigkeit im Einzelnen außer meinem Plane liegt, theils weil jenes treffliche Buch überall genutzt und gelesen wird. Ueberhaupt hoffe ich mit anderen Beleuchtungen dieses dunkeln Zeitraumes, etwa Cicognara's storia della sc. etc. T. 1. S. 70 ff., oder Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste, Bd. 1. S. 33 — 68, sowohl in Bezug auf Zahl, als vornehmlich auf Zuverlässigkeit der Beispiele, die

Vergleichung auszuhalten, und fürchte nicht sowohl den Vorwurf der Kargheit, als vielmehr den des Ueberflusses an niederschlagenden Thatsachen.

Ein wichtiges Denkmal, welches Muratori (scriptt. To. II. Part. II. ad p. 772.) nach Dachery abgebildet und beschrieben, übergehe ich, weil ich es weder selbst gesehen, noch in Erfahrung gebracht, ob es noch vorhanden sey. Dieser Bronzeguß ist zum Andenken der Versetzung der Gebeine des heil. Clemens angefertigt, also auf jeden Fall nicht älter, als die Regierung Ludwigs II., welcher sie angeordnet, wahrscheinlich aber, schon nach den Zügen und Abkürzungen der Inschrift, etwas später; auf der anderen Seite jedoch gewiß nicht neuer, als das eilfte Jahrhundert, gegen dessen Ende die Abtey sich dem Papste unterwarf, und den kaiserlichen Begünstigungen, welche jenes Bronzethor verewigt, für die Zukunft entsagte (s. Luc. Dacherii praef. in Chronicon Casauriense, Spicil. To. V.; Mur. scriptt. T. et P. c. p. 771.). Nach der Abbildung, der es, wie allen älteren, an einer richtigen Bezeichnung der Kunststufe ihres Vorbildes fehlt, läßt sich das Alter des Werkes nur annähernd bestimmen. Wahrscheinlich ist das Kunstverdienst sehr gering, da der Künstler Figuren, Handlungen, sogar Sachen, überall durch Beyschriften erläutert, ein Gebrauch, welcher, wie wir sehen werden, im eilften Jahrh. sehr verbreitet gewesen.

VI.

Zwölftes Jahrhundert.

Regungen des Geistes, technische Fortschritte bey namhaften Künstlern.

Denen, welche die Culturgeschichte der unfruchtbarsten Abschnitte des Mittelalters behandeln, scheint es nahe zu liegen, sich selbst, oder auch nur ihre Leser durch bedingende Reden, oder durch Vertröstungen auf wirkliche oder nur eingebildete Fortschritte abwechselnd ein wenig aufzurichten. In dieser Absicht, denke ich, verkündete Fiorillo mitten im neunten Jahrhundert, eben da, wo, wie uns bekannt, die ersinnlich tiefste Entortung der italienischen Kunstübung eintritt, bemerkliche Fortschritte und gute Hoffnungen; worin er höchst wahrscheinlich seinen Gewährsleuten, beschränkten Localscribenten, unnachdenklich gefolgt ist*). Gewiß fehlte es ihm an Lust und Gelegenheit, in jener Beziehung eigene Untersuchungen anzustellen; mir selbst aber ist es während vieljähriger Nachforschungen durchaus nicht gelungen, irgend ein Beispiel des Wiederaufstrebens und Fortschreitens der italienischen Kunstübung aufzufinden, dessen Alter den Anbeginn des zwölften Jahrhunderts überstiege.

Die Bildnerey, welche überall der Malerey voranzueilen

---

*) Fior. Gesch. der zeichnenden Künste, Thl. II. S. 379.

pflegt *), vielleicht weil es, in gewissem Sinne, leichter ist, wirkliche Formen, als deren Schein hervorzubringen, strebt allerdings auch in diesem Zeitraum, den zeichnenden Künsten einen gewissen Vorsprung abzugewinnen. Denn es dürften einige halberhobene Arbeiten, in denen eine schwache Regung eigenen Geistes, ein gewisses Bestreben sich zeigt, besseren, vielleicht altchristlichen Vorbildern gleichzukommen, theils in Ansehung des Entwurfes und der Ausführung ihrer architektonischen Beywerke, theils weil sie von der rohesten Arbeit des zehnten und eilften Jahrhunderts zu den Bildwerken des zwölften einen gewissen Uebergang bilden, vielleicht schon dem Ende des eilften beyzumessen seyn. Dahin zähle ich das Relief an der Brustwehr der Kanzel des Domes zu Volterra, dessen architectonische Beywerke ins eilfte Jahrhundert verweisen, wenn man, wie es nöthig ist, die älteren Stücke von den neueren unterscheidet, welche bloße Erweiterung des inneren Raumes zu bezwecken scheinen. Der Gegenstand der Darstellung ist die Fußwaschung der bußfertigen Magdalena; die Figuren sind auf dieselbe Weise hinter die Tafel geordnet, als auf den älteren Darstellungen des Abendmahles; Christus indeß hier am linken Ende der Tafel, zu seinen Füßen Magdalena, von dem symbolischen Drachen noch immer verfolgt, oder eben erst ausgespieen, worüber wir den Künstler selbst vernehmen müßten. Die Charaktere der Köpfe sind hier schon ziemlich entschieden, doch im Verhältniß zum Körper etwas

*) Böttiger, Arch. der Mal. S. 3, bemerkt sehr richtig: „Die rohesten Versuche der Plastik sind überall den rohesten Versuchen der Malerey vorangegangen. Runde Gestalten nach ihrer Apparenz auf einer Fläche darzustellen, setzt schon Reflexion voraus."

groß zugemessen; die übrigen Glieder von besserem Verhältniß, als in so frühen Arbeiten gewöhnlich ist. In der Anordnung oder im Style des Reliefs gleicht das unsrige den roheren altchristlichen Bildnereyen.

Im Entwurf und in der Arbeit der Rosons und Gesimse, in dem sparsam angebrachten Schmuck von eingelegtem schwarzen Marmor, gleicht dieses Werk jenen architectonischen Denkmalen, welche während des eilften Jahrhunderts im oberen Arnothale in nicht geringer Zahl errichtet worden. Mit diesen stimmt ein anderes Werk noch genauer überein, dem es, wie jenem, an einer zeitbestimmenden Inschrift fehlt, die Kanzel nemlich der vorstädtischen Kirche S. Leonardo, außerhalb und zur Linken des römischen Thores zu Florenz.

Diese Arbeit ward unter dem Großherzog Peter Leopold bey Abtragung der noch übrigen Theile der uralten Basilica S. Piero Scheraggio an ihre gegenwärtige Stelle versetzt. Nach einer Ueberlieferung, welche weit zurückreicht, wäre sie schon im eilften Jahrhundert aus Fiesole nach Florenz entführt worden, bey Zerstörung jener alten Bergstadt durch die Florentiner, über welche Begebenheit allerdings die umständlichen Berichte von Augenzeugen und Zeitgenossen noch ersehnt werden *). Doch, wie es immer mit dieser Erzählung zu nehmen sey, so ist doch so viel gewiß: daß die zahlreichen Beyschriften, durch welche der Künstler seine unvollkommene Darstellung unterstützt hat, sowohl den Schriftzeichen, als der Sprache, als selbst dem Gebrauche nach, nicht sehr viel neuer seyn können; daß ferner die architectonischen Beywerke, in so weit sie erhalten und nicht späterhin ergänzt sind, mit einem

*) S. Osservatore Fio. Vol. V. p. 223 s.

bewährteren Bauwerke dieser Zeit und Gegend große Aehnlichkeit zeigen. Ich beziehe mich hier auf die Vorseite und auf einige innere Verzierungen der alten Abtey S. Miniato a Monte, außerhalb Florenz, von welchen vornehmlich durch Manni *) erwiesen worden, daß sie durch Begünstigung Heinrichs II. zu Anfang des eilften Jahrhunderts zu Stande gekommen.

Wie schon angedeutet worden, sind einzelne Beywerke dieser Kanzel eingeschoben oder erneuet. Die vorderen Säulchen indeß sind alt, eben wie die Kapitäle, welche korinthischen mit ziemlicher Genauigkeit nachgebildet sind. Dagegen erscheinen zunächst über den Säulen, welche die Kanzel tragen, Architrav, Friis und Kranz ungleich neuer und ganz auf Weise des fünfzehnten Jahrhunderts profilirt, in welchem die Herstellung demnach beschafft seyn mag. Die sechs halberhobenen Darstellungen, welche die Kanzel von drey Seiten umgeben, selbst ein Theil des oberen Karnieses, entsprechen den beiden vorderen Säulchen im Charakter der Arbeit, wie in der Verwitterung der Politur. Die Einfassung der Reliefs besteht in Leisten von weißem Marmor, auf denen musivische Muster in schwarzem ausgelegt sind. Beym Wiederaufsetzen der Stücke scheint früher oder später die Ordnung der Darstellungen von der Linken zur Rechten des Beschauers umgestellt zu seyn.

Die Vorstellung im Tempel; in dem Hintergrunde dieser Darstellung zeigen sich drey auf Säulen ruhende Bogen, in deren Mitte ein Kreuz schwarz auf weißem Grunde eingelegt ist, zur Andeutung, denke ich der Bestimmung des Neu-

---

*) Manni, Dom., Sigilli, To. 9. p. 107. Descrizione della chiesa etc. di S. Miniato.

gebornen, wenn nicht eher gedankenlose Wiederholung eines herkömmlichen Symbols. Die vier einzelnen Figuren, sogar der Altar, sind nach dem Gebrauche des höheren Mittelalters mit Beyschriften versehen. Ehe die Kunst das Vermögen erlangt, im eigentlichsten Sinne darzustellen, so lange sie nur an schon vorgebildete Begriffe oder an bekannte Ereignisse erinnern will, unterstützt sie die noch unbeseelte Gestalt durch Zeichen von willkührlicher Bedeutung, oder durch Schrift, wenn solche, wie hier, schon vorhanden ist.

Nach der Taufe des Heilands, welche ebenfalls durch Beyschriften erklärt wird, folgt die Anbetung der Könige. Diese sind ganz mittelalterlich bekleidet, in kurzer, am Saume besetzter Tunica, mit Mänteln, welche von einer Schulter herabhangen; der heil. Joseph hingegen, welcher den rechten Arm auf die Lehne des Sessels, das Kinn auf die Hand stützt, das Haupt mit vieler Wahrheit der Bewegung den Königen zuwendet, erinnert an hochalterthümliche Simplicität. Das Vorbild dieser Gestalt mochte, wenn auch in anderer Bedeutung, dem Künstler auf altchristlichen Sarkophagen vorgekommen seyn; hingegen mögen die Könige selbst, deren bildliche Darstellung so spät aufgekommen ist, seiner eigenen oder doch der Erfindung barbarischer Zeiten angehören. Ich übergehe die übrigen Darstellungen, weil sie dem künstlerischen Herkommen des Mittelalters entsprechen, mithin wenig Neues darbieten.

Im Ganzen angesehen unterscheidet sich dieses Denkmal von anderen ungefähr gleichzeitigen derselben Gegend durch Behandlung und Verhältnisse. In ungefähr gleichzeitigen Arbeiten an der Vorseite und am Chore der Kirche S. Miniato a Monte, in den ganz ähnlichen Tragsteinen der Rinnen an

der Johanniskirche zu Florenz findet sich noch immer jenes kurze, gedrückte, schwerfällige Verhältniß, welches im höheren Mittelalter die Kunstarbeiten der Italiener von denen gleichzeitiger Griechen unterscheidet. In Vergleich mit diesen und ähnlichen Figuren scheint denn obiges Denkmal allerdings sich dem Griechischen anzunähern. Ich unterdrücke indeß die Vermuthungen, welche dieser Umstand erweckt, da es gefährlich seyn dürfte, sie zu verfolgen, ehe es gelungen wäre, das Alter und die Herkunft des Werkes, von welchem sie ausgehen, sicherer zu bestimmen, als mir bisher gelungen ist.

Indeß werden wir auch für die Folge festhalten müssen, daß die beschriebenen Bildnereyen im Entwurf wie in der Ausführung sogar von den italienischen Bildnereyen des nächstfolgenden Jahrhunderts sich unterscheiden, in welchem wir wiederum auf Künstlernamen treffen, was von erwachendem Ehrgeiz zeugt und den heilsamen Trieb ankündigt, sich vor der Menge auszuzeichnen.

Es ist bemerkenswerth, daß wir den ältesten Urkunden der toscanischen Bildnerey eben in Pistoja begegnen, einer früh begüterten Stadt, welche indeß schon seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts gegen Lucca und Pisa zurücktritt, im vierzehnten schon zur bloßen Provinzialstadt herabsinkt. Auch an größeren Orten, zu Pisa, Florenz, Rom, werden wir die ältesten Denkmale neuerer Kunst vornehmlich in vernachlässigten Kirchen der Vorstädte aufsuchen. Aus welchen Umständen abzunehmen, daß wir nur den kleinsten Theil der Kunstarbeiten jener Zeit besitzen, und diesen selbst nur der Vernachlässigung, nicht der absichtlichen Aufbewahrung verdanken. An solchen Puncten, in denen die bildenden Künste schon seit dem dreyzehnten Jahrhunderte und bis in die neueste Zeit hin un-

ermüdlich befördert worden, haben die unscheinbaren Denkmale der älteren Epoche nicht bloß der nächsten, vielmehr ganzen Reihefolgen der neueren Kunst- und Geschmacksgenerationen Raum geben müssen. Weshalb diejenigen in einer Täuschung befangen sind, welche aus jenen Zeiten mehr, als die bloße Probe der jedesmaligen Kunstfertigkeit zu besitzen wähnen; und die, in diesem Irrthum befangen, die abgerissenen Thatsachen, welche etwa sich begründen lassen, überall unter sich verbinden wollen, was sicher nicht durchhin möglich ist.

Unter den Meistern von unbekannter Herkunft, welche zu Pistoja gearbeitet haben, giebt ein gewisser Gruamons (die Italiener nennen ihn Gruamonte, obwohl der Name aus anderen Sylben latinisirt oder übersetzt seyn könnte) sich selbst das Epithet: magister bonus. Dieses hatte Vasari *) entweder flüchtig gelesen, oder mit einer anderen Inschrift verwechselt, wo der Meister sich wirklich Bonus nennt; wenn ihn nicht eher ein Berichtgeber irre geleitet. Gewiß verbreitete er, froh einen namhaften Künstler zu haben, seine Thätigkeit über halb Italien, was zu den vielfältigen Zeichen des Leichtsinns gehört, mit welchem Vasari seine abgerissenen, oft an sich selbst ganz unbegründeten Nachrichten aus dem höheren Mittelalter genutzt und dichterisch ausgebildet hat.

Der Meister Gruamons nennt sich zunächst auf einem Architrav der Kirche S. Andreas zu Pistoja; derselben, welche Vasari anführt. Hier sagt die Inschrift: Gruamons mag. bon. et Adeodatus frater ejus. Nach der Auslegung beson-

*) Vita d'Arnolfo di Lapo, T. 1. delle vite de' pitt. etc. Hier, wie überall, wo nichts damit gewonnen würde, erspare ich dem Leser die Namen derer, welche den Vasari bloß ausgeschrieben.

sonnener Forscher *) ist magister bonus hier ein bloßer Zusatz, und als solcher bestätigt er sich in der That in einer zweyten Inschrift derselben Stadt, am Architrav der Seitenthüre von S. Johannes, außerhalb des alten Ringes der Stadt (forcivitas), wo noch einmal und voll ausgeschrieben: Gruamons magister bonus fec̄. hoc opus. Aehnliche Zusätze finden sich in anderen Inschriften derselben oder doch um wenig späteren Zeit **); auf der anderen Seite ist nicht anzunehmen, daß Bonus hier Geschlechtsname sey, da diese ungleich später eintreten, auch weil die Construction dawider streitet.

Indeß vermischte Vasari, oder wem er sonst diese Kunde verdankte, diese Inschrift mit einer anderen derselben Stadt, an der Außenseite nemlich der Tribune von S. Maria nuova, wo in dem Gesimse eines auf leidlich gearbeiteten Köpfen ruhenden Kranzes:

A. D. MCCLXVI. T̄P̄R̄ PARISII PAGNI ET SIMONIS. MAGISTER BONVS FE.

Derselbe Meister nennt sich an der Kirche S. Salvatore daselbst noch einmal, mit dem dort ausgeschriebenen Jahre 1270 ***).

Hier ist nach der Wortstellung nicht zu bezweifeln, daß

---

*) Ciampi, notizie inedite della sagrestia Pistojese, Fir. Molini, 1810. 4. p. 24. Vgl. Morrona, Pisa illustr. T. II. P. I. cap. 2, wo an einem Kapitäle unter jenem ersten Architrav eine zweyte Inschrift nachgewiesen ist: magist. Euricus fecit.

**) Z. B.: probatus, laudatus, hac summus in arte etc. So fand ich auch: maestri buoni, taugliche Meister, in urkundlichen Berathungen und Verstiftungen öffentlicher Arbeiten.

***) S. Morrona l. c. §. 2.

der Meister Buono geheißen habe; dieser Buono ist indeß um ein Jahrhundert neuer, als Vasari's, oder als jener Gruamons der früheren Inschriften. Denn aus verschiedenen Umständen erhellt, daß dieser Künstler nicht später als im eilften oder zwölften Jahrhundert gemeißelt haben konnte. Auf die Jahre 1166 und 1162, welche den obigen Inschriften beygefügt sind, dürften wir uns allerdings nicht verlassen können. Die Charaktere, in denen sie eingegraben, erscheinen gleich modernen Nachahmungen der antiken, kantigen Inscriptionalmajuskel, während das übrige in jenen rundlich fetten Charakteren, welche im eilften bis spät in das vierzehnte Jahrhundert üblich waren, und der Majuskel der ältesten calligraphischen Denkmale nachgeahmt sind. Die erste:

A. D. MC. LXVI.

stimmt in den Einern und Zehnern zu auffallend mit Vasari's Angabe überein, welche wiederum offenbar aus Verwechselung der Inschrift am Architrav von S. Andreas mit jener andern vom Jahre 1266 entstanden ist; denn wer einmal die Namen so flüchtig gelesen, mochte auch ein einzelnes Zahlzeichen übersehen oder vergessen haben. Erwägen wir nun, daß Vasari lange Zeit hindurch auch für die ältere Kunsthistorie als Gewährsmann betrachtet worden; daß der Localpatriotismus der Italiener ganz unbegrenzt, und, in Ermangelung vieler anderen Ansprüche, vornehmlich durch Ansprüche auf frühe Leistungen in Dingen der Kunst erfreuet und genährt wird; so dürften wir vermuthen, diese Jahreszahlen von verdächtiger Schriftart seyen später, etwa im sechszehnten Jahrhundert nachgetragen worden; was um so wahrscheinlicher ist, da sie auch, ganz gegen den Gebrauch so früher Zeiten, einen bloß nachhallenden, unverbun-

denen Hintersatz bilden. Dieselbe Verfälschung verräth sich am Architrav der Hauptthüre von S. Bartolomeo, wo an der inneren Seite des Architraves, nach dem unzweydeutigen Namen des Vorstehers, Rodolfinus operarius, ebenfalls in neu antiken Charakteren: ANNI DNI. M.C.LXII., welches Jahr mit dem Zusatze zur zweyten Inschrift des Meister Gruamons übereinstimmt, und eben hiedurch die Verdächtigkeit dieser letzten erhöht *).

Wer immer diese Verfälschungen vorgenommen, gewiß in der redlichen Absicht, den verdienten und wohlbegründeten Ruhm seiner Vaterstadt vor Vergessenheit sicher zu stellen, hätte doch wohl die Mühe ersparen können, da Meister Gruamons nach der zum Schlanken sich neigenden, vorgothischen Architectur der Bauwerke, in welche seine Bildnereyen eingelassen sind, gewiß nur im zwölften Jahrhundert, nicht früher noch später, gemeißelt haben kann.

Das Kunstverdienst seiner Arbeiten besteht vornehmlich in einem löblichen Sinn der Anordnung nach den Forderungen halberhobener Arbeiten. Die Gegenstände im Architrav von S. Andrea: links die heil. drey Könige zu Pferde, rechts dieselben in der Handlung der Anbetung des Kindes; in der Mitte, beide Handlungen trennend, Christus, der die Apostel von den Netzen abruft. An jener Seitenthüre des heil. Johannes Ev.: das Abendmahl, dessen Anordnung zu den älteren Beyspielen einer feststehenden Form der Darstellung dieses Gegenstandes gehört, welche ganz neuerlich durch Ruscheweih's Kupferstich nach einem Gemälde, welches Vasari fälschlich dem Giotto beygemessen, in einem weiteren Kreise bekannt geworden.

*) Pisa ill. l. s. c.

Diese und andere Bildnernamen, welche wir noch aufzuzählen haben, benutzt **Morrona**, dem die Verdächtigkeit obiger Inschriften durchaus entgangen, um seine pisanische Bildnerschule bis in das zwölfte Jahrhundert zurückzuführen. Wir werden uns, bey so großer Entlegenheit des Ortes, von dem Localpatriotismus dieses und anderer Geschichtsforscher italienischer Städte nicht anstecken lassen, und lieber annehmen, daß wir den Geburtsort und die Schule jener alten Bildner, deren Namen uns der Zufall an gesunkenen und vergessenen Stätten bewahrt hat, durchaus nicht kennen. Gewiß meldet sich in der Verwaltung der italienischen Städte erst im dreyzehnten Jahrhundert einiges noch unausgebildete Streben nach geordneter, regelmäßiger Buchführung; und, wenn uns eben daher aus früheren Zeiten die so wichtigen Zahlungspartiten durchhin fehlen, so dürfen wir nicht etwa darauf rechnen, unter den losen Urkunden, den ältesten der Archive, einigen Ersatz zu finden, da es erst später, bey steigender Achtung der Kunst, üblich geworden, mit den Künstlern schriftliche Verträge abzuschließen. Das Vaterland und die Lebensumstände der ältesten Künstler werden wir also, wo überhaupt, doch nur aus Inschriften, oder durch zufällige Erwähnung ihrer Namen in Besitzesverträgen erlernen können.

Bey S. Salvatore, zu Lucca, einer kürzlich wieder eingeweiheten und erneuerten Kirche, haben sich die alten Thürbekleidungen unversehrt erhalten. Die Nebenthüre zur Rechten der Vorseite zeigt auf ihrem Architrave ein Relief von größter Unförmlichkeit, deren Gegenstand mir nicht deutlich geworden. Wahrscheinlich ist diese Arbeit ein Denkmal der schlimmsten Zeit, des zehnten, spätestens des eilften Jahrhunderts. Um etwas schlanker und besser gearbeitet, doch deßhalb keinesweges

vorzüglich, sind die Figuren des Reliefs am Architrav der Seitenthüre, in welchem ein Heiliger mit Nimbus nackt, sogar die Geschlechtstheile entblößt, in einem Gefäße steht; zwey Männer halten, oder lassen ihn an beiden aufgehobenen Armen in das Gefäß hinab, worin er wahrscheinlich gesotten werden soll. Auf dem Gefäße lieset sich:

BIDVINO ME
FECIT HOC.

Morrona setzt ein opus hinzu, welches ich weder gesehen, noch den Raum gefunden habe, wo es etwa hätte angebracht seyn können. Im Felde aber steht: S. NICH., der Name des Heiligen; ferner: OLAVI. PSBR., offenbar der Name des Pfarrers, welcher das Bild angeordnet. Ich würde solches, nach der Beschaffenheit der Arbeit, wie selbst nach dem beygeschriebenen Namen des Heiligen, für eine Arbeit des eilften Jahrhunderts halten. Morrona indeß giebt aus der vorstädtischen Kirche S. Cassiano bey Pisa eine zweyte Inschrift, welche ich nicht gesehen oder verglichen habe, deren Ausdruck indeß unverdächtig ist *). Dieser zufolge wäre Biduinus ein kläglicher Meister des zwölften Jahrhunderts, welcher Morrona's pisanischer Schule, wenn er ihr zuzugeben wäre, doch nur geringe Ehre bringen dürfte.

Am Taufstein der alten Kirche S. Frediano zu Lucca befindet sich eine leider beschädigte Inschrift, welche die meisten Forscher dieser Gegend übersehen haben. Die einfache Anlage des Werkes, mancherley altchristliche Reminiscenzen, die Wappenung und Bekleidung der Figuren — Reiter in gestrickten

---

*) Das. Hoc opus, quod cernis, Biduinus docte peregit Undecies Centum et octoginta post anni etc. etc.

Harnischen, ein König in ihrer Mitte, setzen durch einen Fluß; — alle diese Umstände würden auf ein höheres Alterthum schließen lassen, wenn nicht der rundliche Charakter der Inschrift, wie selbst der Gebrauch, des Künstlers Namen anzumerken, mich bestimmte, das Werk den pistojesischen Denkmalen der Zeit nach gleich zu stellen. Vielleicht giebt es irgendwo in mir für jetzt unzugänglichen Büchern eine ältere Abschrift; zu meiner Zeit indeß waren nur folgende Schriftzüge erhalten und durchhin lesbar:

+ ME fec. IT ROBERTVS MAGIST. LA.....

Vereinigen wir mit diesen fünf, nach allen begleitenden Umständen unzweifelhaft beynahe gleichzeitigen Künstlern, dem Gruamons, Deodatus, Enricus, Biduino, Robertus, auch den berühmteren Namen des Bonanno *), dessen Bronzethore zu Pisa untergegangen, dessen anderes Werk zu Monreale in Sicilien mir ansichtlich unbekannt; so ergiebt sich, daß in dem engen Kreise des nördlichsten Toscana schon in jener entlegeneren, noch so dunkeln Zeit nicht weniger als sechs Bildner gearbeitet und, was mehr ist, nach Ruhm und Auszeichnung gestrebt haben. In Betrachtung ihrer Proportion, Manier und Wahl waren diese Künstler, wenn wir Bonanno ausnehmen, über welchen ich nichts zu entscheiden wage, sämmtlich aus irgend einer italienischen Schule hervorgegangen, da sie an keiner Stelle den Eindruck griechischer Vorbilder an den Tag legen. Ob nun dieses Bestreben ganz örtlich und durch den Flor von Pisa hervorgerufen war, an welchem Lucca und Pistoja mittelbar Theil nahmen; oder ob vielmehr dieser

---

*) Er war schon dem Vasari bekannt. Vergl. Morrona l. et. T. c. und andere.

frühe Mittelpunct aus entlegeneren Gegenden Künstler angelockt? Gewiß erscheinen um diese Zeit, wie wir unten sehen werden, überall in Italien lombardische Bildner.

Im Mittelalter, wie überall auf den früheren Stufen der Bildnerey, vereinigen sich Baumeister und Steinmetz in derselben Persönlichkeit; aus dem Steinmetzen aber geht in der Folge auch der darstellende Bildner hervor; und es ist ganz in der Ordnung, daß Handgriff und Behandlung des Materials während der allgemeinen Kindheit der Kunst, eben wie im Knabenalter der einzelnen Künstler, zeitig und voran erworben werde; damit späterhin der schon entwickelte Geist sich ungehemmt und frey nach allen Seiten bewegen könne. Nun war, worauf wir zurückkommen werden, an der nördlichsten Grenze Italiens Como schon seit Einwanderung der Longobarden in allen der Baukunst dienenden Künsten wunderbar bevorrechtet. Schon in den longobardischen Gesetzen, dann in unzähligen Urkunden und Inschriften, finden sich die magistri Comacini; von daher kommen auch noch gegenwärtig den Italienern wenigstens ihre Maurer.

Zu Pistoja, an einer merkwürdigen, doch äußerst bedenklichen Kanzel der Kirche S. Bartolomeo, nennt sich ein Bildner aus Como, Guido, den die Geschichtschreiber längst unter die Zeitgenossen des großen Nicolas von Pisa aufgenommen haben. Doch ist es nicht so leicht, ja vielleicht unmöglich, auszumachen, wohin die erste der beiden Inschriften des Werkes gehöre; ob zu dem Säulengestelle der Kanzel, oder zu den halberhobenen Arbeiten ihrer Brustwehr. Die letzten nemlich stimmen in Manier, Verhältnissen, selbst in der Gewohnheit die Augen schwarz auszulegen, auffallend überein mit jenen oben beschriebenen der Kanzel in S. Leonardo bey Florenz.

Das Säulengestelle hingegen entspricht dem dreyzehnten Jahrhundert, also den Jahren der zweyten Inschrift, welche mit der ersten auf keine Weise zusammenhängt. Beide Inschriften sind verschiedentlich abgedruckt worden; doch wiederhole ich sie, theils meine Zweifel zu unterstützen, theils weil die so gewöhnliche Abkürzung T9 im ersten Verse von Einigen fälschlich in TVR aufgelöst worden. Die obere lautet also:

SCVLPTOR LAVDATVS QVI SVMMVS IN ARTE PROBATVS
GVIDO DE COMO QVEM CVNCTIS CARMINE PROMO

Davon abgesondert, und durchaus weder dem Sinn, noch der Anordnung nach, nothwendig mit jener zu verbinden, sagt die zweyte:

A. D. M. CC. L. EST OPERI SANVS SVPERESTANS TVRRIGIANVS
NAMQVE FIDE PRONA VIGIL $\overline{\text{HC}}$ $\overline{\text{DS}}$ $\overline{\text{IN}}$ CORONA.

Könnten wir mit Sicherheit annehmen, die erste Inschrift sey der zweyten gleichzeitig, so würden wir dem Guido die halberhobene Arbeit der Brustwehr absprechen müssen; er könnte alsdann einzig die Kanzel um etwas erweitert, die beiden Löwen und die menschliche Figur mit den Säulen, welche auf jenen ruhen, gearbeitet haben, welche sicher dem Zeitalter des Nicolas von Pisa, oder dem in der zweyten Inschrift angegebenen Jahre 1250 entsprechen. Gehörte hingegen die erste Inschrift zu den Reliefs, so würden wir den Guido nothwendig für einen Meister des eilften oder zwölften Jahrhunderts halten müssen, und annehmen können, er sey mit dem Bild-

ner der florentinischen Kanzel aus derselben Schule entsprossen *).

Ich glaube mich zu entsinnen, daß Ciampi, dessen schon angeführtes Werk ich nicht vor Augen habe, diese Zweifel nicht aufklärt, im Gegentheil die beiden Inschriften zusammenliest. Unter allen Umständen gewähren sie uns ein Beyspiel der weiten Verbreitung jener alten lombardischen Bildnerschule, deren Spur wir nunmehr, so viel an uns liegt, nach anderen Gegenden hin verfolgen wollen.

Besondere Aufmerksamkeit hat in neueren Zeiten ein Bildner erweckt, welcher zu Parma im Dome einen Altar mit

---

*) Vasari, vite etc. vita d'Andrea Tafi. — I maestri di quell' età, come s'é detto nel proemio delle vite, furono molto goffi, come si può vedere in molti luoghi, e particolarmente in Pistoja in S. Bartolomeo de' Canonici règolari, dove in un Pergamo fatto goffissimamente da Guido da Como, e' il principio della vita di Gésu Christo, con queste parole fattevi dall' artefice medesimo l'anno 1199."

Darauf eine verrenkte Abschrift obiger Inschrift, aus welcher abzunehmen, daß Vasari, oder wer ihm die Nachricht mitgetheilt, nur flüchtig gelesen hatte. Gewiß konnte ich von dem angegebenen Jahre 1199 an Ort und Stelle keine Spur entdecken, obwohl mir darum zu thun war.

Sollte diese Angabe Vasari's, flüchtig verbunden mit einer um wenig Zeilen vorangehenden Erwähnung der florentinischen Kirche S. Miniato a Monte, einen neueren Schriftsteller (Ansichten über die Kunst, 1820. 8.) veranlaßt haben, die Kanzel in S. Miniato (er sagt nicht, ob in S. Miniato a Monte, oder im Dome von S. Miniato de' Tedeschi, noch, wenn im ersten, ob er die wirklich alterthümliche Evangelienkanzel meine) im Jahre 1199 von Guido von Como anfertigen zu lassen? Nirgend wird in dieser dreusten Compilation eine Quelle nachgewiesen, weshalb sie nicht selten nutzlos beunruhigt.

Bildnerey geschmückt hat, und seinen Namen Benedict und das Jahr 1178 *) hinzugesetzt. Daselbst sind auch die drey Thüren der Taufkirche mit halberhobenen Arbeiten geschmückt, an der nördlichen aber liest man, nach Morrona **),

Bisdenis demptis annis de mille ducentis
Incepit dictus opus hoc Benedictus.

Die Vorliebe für Vaterländisches verleitete den Morrona, jene Arbeiten tiefer zu stellen, als Solches, so gleichzeitig in Toscana von Meistern gearbeitet worden, welche er ohne urkundliche Gründe sämmtlich für Pisaner hält. So viel ich mich entsinne, hält Meister Benedict, den Neuere fälschlich Antelami nennen, da doch zu jener Zeit noch keine Geschlechtsnamen in Gebrauch gewesen, den Vergleich mit Gruamons wohl aus, und übertrifft den armseligen Biduino um Vieles. Andere lassen von demselben Benedict die pisanische oder toscanische Bildnerschule ausgehen, was ebenfalls gewagt und thöricht ist, da wir, wie oben bemerkt worden, in Bezug auf diese ältere Kunstepoche nur unzusammenhängende, abgerissene Nachrichten haben, welche wir dem Zufall, nicht dem verhältnißmäßigen Verdienste der Künstler verdanken.

Gleichzeitig mit diesem Meister Benedict gossen andere Lombarden für den päpstlichen Hof zu Rom zwey Bronzethore, welche noch vorhanden sind. Das eine, welches ganz glatt

---

*) S. Millin, voy. dans le Milanais. T. II. p. 116 und p. 119; Cicognara a. s. St.; denen ich, was Namen und Jahr angeht, folgen muß, da ich meine eigene Abschrift eingebüßt habe. — Ob Benedict sich hier: Antelami oder de Antelamo nennt, welches letzten ich mich zu entsinnen glaube, würde entscheiden, ob dieser Zusatz den Namen des Vaters oder des Geburtsortes andeute.

**) l. c. §. I.

ist, wird uns nur durch seine Inschrift merkwürdig; es befindet sich gegenwärtig im Gange zur Sacristey der Kirche S. Johannes zum Lateran, war aber vordem in dem alten längst abgetragenen Palaste daselbst angebracht. Das andere, welches zu einer Seitenkapelle der Taufkirche Constantins führt, hat in der Mitte des linken Flügels eine Figur in Relief, welche an Habituelles des ungleich späteren Andreas von Pisa erinnert, und an den Tag legt, wie diese Lombarden nicht bloß das Erz reinlich zu gießen, vielmehr auch die menschliche Gestalt ganz wohl zu behandeln wußten. Die übrigen Felder dieser zweyten Thüre sind durch sauber eingegrabene Umrisse verziert, welche sämmtlich vorgothische Gebäude darstellen, worin schon einige spitze Bogen eingemengt sind, von welchem Umstande wir späterhin Gebrauch machen wollen.

Auf dem rechten Flügel dieses Thores ließt man in untermischten rundlichen und eckigen Uncialbuchstaben:

+ ANNO. V̊. PONTIF̄. DN̄I. CELESTINI III. PP̄. CECIO. CARDIN̄. S. LVCIE. EIVSDEM DN̄I PP̄. CAMERARIO. IVBENTE. OPVS ISTVD. FACTVM.

Und gegenüber auf dem linken Flügel:

+ HVI9. OPERIS. VBERT9. ET PETR9. FR̄S. MAGISTRI LATV̄SENEN̄. FVERVNT.

Auf der anderen, einfachen Thüre der Sacristey:

+ VBERT9. MAGISTER. ET. PETRVS. EI9. FR̄. PLACENTINI. FECERVNT HOC. OP9.

+ INCARNACIŌIS. DN̄ICE AÑO. M. C. XC. VI.° PONTIFICAT9. V̄Ō. DN̄I. CELESTINI. P̄P̄. III.

ANNO. VI.° CENCIO. CAMERARIO. MINISTRĀTE
HOC. OP9. FACTV̄. EST.

Wir lernen aus der letzten Inschrift, daß Hubert der Meister, sein Bruder Petrus dessen Gehülfe, beide aber aus Piacenza waren. Was indeß das obige zusammengezogene Latusenen. bedeute, weiß ich mir nicht zu erklären, noch habe ich darüber weder aus den Glossarien oder sonst einige Auskunft erlangen können.

Andere Künstlernamen, ohne Angabe des Vaterlandes, finden sich an römischen Denkmalen dieser Zeit, welche, da sie durchhin nur in den mehr vernachlässigten Kirchen der äußeren Stadt vorkommen, auf eine große, verbreitete Wirksamkeit schließen lassen, deren Erzeugnisse in den Erneuerungen der inneren Stadt bis auf die letzte Spur verschwunden sind.

In der alten Basilika S. Lorenzo, auf dem Wege nach Tivoli, findet sich am Hauptaltare eine Verdachung, welche auf vier antiken Porphyrsäulen ruht, deren componirte Kapitäle offenbar mittelalterliche, doch nach den Umständen gut ausgeführte Nachbildungen antiker Muster. Auf diesen Säulen ruhet zunächst ein sehr einfaches Gesimse, darauf ein verzierender Zwergporticus; die hölzerne und bemalte Bedeckung des Gipfels ist durchaus neu. Der Altar selbst enthält, obwohl er neu aufgeschmückt worden, doch immer noch einige Eckpfeiler, welche den alten Theilen der Verdachung gleichzeitig zu seyn scheinen; an der inneren Seite des Architraves, also an einem der alten Theile dieser Verdachung, befindet sich folgende Inschrift:

✝ IOH̄S. PETRVS. ANGL̄S. ET SASSO. FILII. PAVLI. MARMŌR.

┼ ANN. D̄. M̊. C.° XL. VIII.° EGO HVGO. HVMILIS. ABBS. HOC OPVS FIERI FECI.

Als technisch gewandte Bildner zeigen sich diese Brüder besonders an den Knäufen über den Porphyrsäulen, bey denen gewisse eigenthümlich willkührliche Formen des vorgerückteren Mittelalters die Vermuthung nicht aufkommen lassen, als wären sie etwa antike Arbeiten aus den Zeiten des sinkenden Reiches.

Vor dem letzten Brande befand sich in der uralten Paulskirche, auf dem Wege von Rom nach Ostia, ein wohl zwanzig Fuß hoher, aus einer beschädigten Säule von griechischem Marmor gearbeiteter Kandelaber. An seinen Verzierungen war minder gute Arbeit, als an den erwähnten Kapitälen; die kleinen Reliefs in kurzen Figuren, welche seine Mitte mehrfach umgürteten, schienen auf den ersten Blick dem eilften Jahrhundert mehr, als dem zwölften zu entsprechen. Indeß sagte die in der Mitte verstümmelte, doch zu Anfang und Ende ganz lesbare Inschrift:

┼ EGO NICONAVS DE ANGILO CVM PE . . . . HOC OPVS COMPLEVIT *).

Es liegt demnach die Vermuthung nahe, daß Nicolaus der Sohn des oben, in S. Lorenzo, genannten Angelus, sein Ge-

*) Monsignor Nic. Nicolai, della basilica di S. Paolo, Ro. 1815. fo. p. 297, liest oder übersetzt die verstümmelten Buchstaben Pietro Fassa di Tito. Ich habe diese Inschrift wiederholt darauf angesehen; doch fand ich zwar die deutliche Spur von Petro; die darauf folgenden erhaltenen Buchstaben stehen aber mit ihren Lagunen in dieser Ordnung: ·I·AS . AMIE . . O, darauf HOC OPVS etc.; so daß die Lesart des Monsf. Nicolai sicher unbegründet, die Lagune selbst, an welcher offenbar von Wißbegierigen geschabt worden war, gegenwärtig nicht mehr zu ergänzen ist.

hülfe Petrus derselbe sey, der oben unter den Brüdern des Angelus vorkam, also der Oheim des Meisters. In dem verstümmelten Theile der Inschrift mag auch Sasso, der andere Bruder des Nicolaus vorgekommen seyn, da darin wenigstens die Buchstaben AS noch deutlich zu lesen, die anstoßenden nicht allein abgeschliffen, vielmehr selbst wieder aufgekratzt, mithin leicht entstellt waren.

Gleichzeitig mit diesen minder bekannten Namen zeigt sich zu Rom eine andere Bildnerfamilie, deren spätere Sprößlinge, Cosmas, der Sohn Jacobs, und Johannes, des Cosmas Sohn, bereits dem dreyzehnten Jahrhundert angehören; Jacob aber, römischer Baumeister, Bildner und Musaicist, Vater des berühmteren Cosmas, muß schon im zwölften Jahrhundert gearbeitet haben, da er bereits im Jahre 1210 seinen Sohn Cosmas als Gehülfen brauchte *). Auf anderen, bescheidneren Werken nennt er sich allein, z. B. an einem Bogen des zwerghaften Säulengestelles im Kloster S. Scholastica bey Subiaco; an dem Bruchstücke eines mit Säulen gezierten Chores zu Rom, in der Kirche S. Alessio nennt er uns aber auch seinen Vater. Denn wir lesen dort an einem ausgesparten Marmorstreife des gegenwärtig in Holzarbeit erneueten Chores:

+ IACOBVS
LAVRENTII FECIT
HAS DECEM ET NOVEM
COLVMPNAS CVM
CAPITELLIS SVIS.

---

*) S. die Inschrift der Hauptkirche zu Civita Castellana, welche ich nachtragen werde.

Die Erwähnung seines Vaters Lorenz scheint hier dessen frischeres Andenken, oder die Absicht anzudeuten, seinen eigenen, vielleicht noch minder bekannten Namen durch väterlichen Ruhm zu unterstützen. Denn es ist nach damaliger Familiensitte vorauszusetzen, daß Lorenz, dessen weitere Lebensschicksale und Wirksamkeit unbekannt, dasselbe Kunstgewerbe betrieben, welches seiner Familie in den drey folgenden Generationen Ehre und Begünstigung erworben. In erwähnten Bruchstükken zeigen die noch vorhandenen Pilastercapitäle, wie selbst das in die Marmorleisten eingelegte Glasmusiv, löbliche Schärfe und Nettigkeit der Arbeit; ein Verdienst, welches diese Künstlerfamilie nirgend verläugnet. Wäre es nun gar auszumachen, daß auch jene frey nach antiken Mustern copirte Einfassung der Kirchenthüre ebenfalls Meister Jacobs Arbeit sey, so würde dem wackeren Meister daraus eine gedoppelte Ehre entstehen. Doch eben weil diese, theils dem Alterthume befangener nachgebildet, theils aber auch ungleich magerer im Marmor ausgemeißelt ist, als sonst in Jacobs und seines Sohnes Arbeiten bemerklich, bin ich geneigt, diese Thüre, zugleich mit einer anderen verwandten, der Klosterkirche zu Grotta ferrata bey Rom, für Denkmale jener Richtung zu halten, welche vom Hofe Heinrichs II. auch über Italien ausgegangen seyn möchte. Dieser Herr begünstigte, wie bereits erinnert worden, die Benedictinerabteyen bey Florenz und zu Montecassino. Es wäre demnach nicht auffallend, wenn er auch andere der Stadt und Gegend von Rom verherrlicht hätte; wie andererseits noch ein dritter Fall denkbar ist, nemlich die Fortpflanzung seiner Anregungen von einem Kloster des Ordens zum anderen.

Noch einen anderen Künstlernamen entdeckte ich an dem

zwerghaften Säulengange eines Klosterhofes hinter der Kirche S. Johannes im Lateran. Dort steht an einem der Giebel:

MAGR DEODATVS — FECIT HOC OPVS.

Diese Giebel indeß neigen sich zum Gothischen, und das Wappen Colonna in einem anderen scheint auf Erneuerungen des dreyzehnten Jahrhunderts hinzuweisen, denen dieser Name anheimfallen möchte. Deodatus kann demnach nicht derselbe seyn, den wir oben als den Bruder des Meister Gruamons kennen gelernt.

Ich komme darauf zurück, daß ein großer Theil der angeführten Arbeiten, welche uns nun auch für Rom eine gute Zahl von Künstlernamen abgegeben haben, bloß in Bauverzierungen besteht, in deren verhältnißmäßig guter Ausführung die Künstler ihre Ehre gesetzt. Emsige Bearbeitung, gute Fügung der Marmorstücke zeigt sich gleichzeitig auch in anderen Mittelpuncten des damaligen Italiens, z. B. im Grabmal des Bischofs Rainer von Florenz, daselbst in der S. Johanniskirche, welcher Herr nach der Inschrift im J. 1113 gestorben. Also fand Nicolas von Pisa sein Handwerk schon vorgebildet. Demungeachtet steht er in Ansehung seines Geistes, Styles, Natursinnes, in jener Zeit ganz einsam; und gewiß blieb in der bildnerischen Technik, da in dieser Kunstart die Technik des Alterthums früh vernachlässigt worden, noch bis in die neuesten Zeiten so mancher Handgriff aufzufinden, daß nur dem außerordentlichsten Geiste gelingen konnte, unüberwindliche Schwierigkeiten zu besiegen. Ich glaube nicht, daß die italienischen Vorgänger des Nicolas Thonmodelle gemacht haben, noch daß letzter ohne Thonmodelle so herrlich in Marmor habe vollenden können, als etwa die Figuren an der Kanzel zu Siena. Leider fehlt es uns an umständlichen Nach-

rich-

richten, thätigen Beweisen für die Vermuthung, daß er den Gebrauch, in nassem Thon zu modelliren, vielleicht in der vollen Größe seiner halberhobenen Arbeiten, wiederum in die Bildnerey eingeführt. Den Gebrauch sage ich, nicht die Erfindung; denn, obwohl die Güsse in Erz damals nur in kleineren Theilen, und im Ganzen nur selten beschafft wurden, so setzen dennoch die eben vorkommenden die Fortübung des Modellirens in Thon voraus; also nur von der Anwendung dieses Kunstgriffes auf Vorbilder des Meißels kann hier, wenn jene Vermuthung sonst zulässig, die Rede seyn.

Daß jene alten Künstler des zwölften Jahrhunderts bey einiger Verbesserung ihrer Hand- und Kunstgriffe ganz Anderes hätten leisten können, ergäbe sich aus jenem, angeblich in Weinstock geschnitzten Hauptthore der Kirche S. Sabina zu Rom, wenn anders mit Sicherheit auszumachen wäre, daß dieses Werk, wie Umstände wahrscheinlich machen, um das Jahr 1200 entstanden sey.

Da man durch die Seitenthüre einzugehen pflegt, so werden diese Thore, welche gegenwärtig zum Garten gekehrt sind, und von innen her geöffnet werden müssen, sehr häufig von den Reisenden übersehen, obwohl sie der Beachtung werth sind. Denn in den niedrig gehaltenen Figuren der Füllungen, selbst in den Gründen und Beywerken, nähern sie sich dem Spätrömischen oder Altchristlichen, so daß ich anfangs veranlaßt wurde, in den Leben älterer Päpste nach ihrer Stiftung zu suchen. Doch bey wiederholter Besichtigung entdeckte ich an der inneren Seite Verzierungen, welche bereits das Antike verlassen und Verhältnisse und Formen annehmen, welche im zwölften Jahrhundert die Annäherung jenes Bau- und Verzierungsgeschmackes ankündigen, den man den gothischen nennt.

Damit stimmt auch in den Gründen der Bilder der Vorseite das Oblonge und Aufgerichtete in der Behandlung, dem Entwurf nach, antiker Baulichkeiten, so daß schon das Aeußere des Werkes belehrt, daß, wer es vollbracht habe, wohl antike und altchristliche Vorbilder befolgt, doch bereits des Eindruckes späterer Sitten und Eigenheiten nicht durchaus sich erwehren können. Die verhältnißmäßig schöne Ausführung dürfte aber, wie oben bemerkt worden, aus der Schmeidigkeit des Stoffes sich erklären, dem, bey schon erwachtem Streben nach löblicher Leistung, der Künstler leichter beygekommen, als seine Zeitgenossen dem spröderen Marmor.

Ueber dieser Thüre befindet sich, an der äußeren Wand der Vorseite genannter Kirche, eine musivische Verzierung, welche, da die beiden Gestalten zu beiden Enden nur den kleinsten Raum einnehmen, fast ganz aus einem langen Streife Inschrift besteht. Ohne Beyspiel wäre es wohl, wenn die letzte, welche allerdings durch ihre großen, besonders reinen Schriftzüge eine hübsche Verzierung bildet, so ganz allein um ihrer selbst willen vorhanden seyn sollte; allein auch die Wahl und Stellung der Worte gebietet, ihr einen weiteren Sinn zu geben, sie auf ein unbestimmtes Mancherley auszudehnen, was eben unter Coelestin III. zur Erhaltung oder Verherrlichung des Gebäudes geschehen war; so daß, mit Rückblick auf obige Kennzeichen, ohne Zwang anzunehmen ist, auch jenes schöne und löbliche Schnitzwerk der Thüre gehöre zu der allgemeinen Erneuerung, welche die musivische Aufschrift in folgenden Worten ankündigt:

CVLMEN APOSTOLICVM CVM CAELESTINVS
HABERET

PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE
HAEC QVAE MIRARIS FVNDAVIT PRESBYTER VRBIS
ILLYRICA DE GENTE PETRVS VIR NOMINE TANTO
DIGNVS — —

Allein auch die zeichnenden Künste der Malerey und des Musives müssen schon damals einen nicht unerheblichen Vorschritt gewonnen haben, da jene weiblichen Gestalten, Personificationen der Kirche (ex circumcisione und ex gentibus)*), fleißiger gearbeitet sind, als jene von Paschal I. in s. Praxedis und von den nachfolgenden Päpsten in anderen Kirchen angeordneten, vornehmlich weil sie bereits einige Spur des wieder angeregten Verlangens zeigen, die Formen nicht mehr bloß durch stark bemerkliche Umrisse, vielmehr auch durch Schatten hervorzuheben. Die Bekleidung dieser Figuren ist, mit geringer Unterbrechung, antik, was zu verrathen scheint, daß man mehr, als noch vor Kurzem, den altchristlichen Denkmalen sich angenähert, welche in Italien, vornehmlich zu Rom, häufig vorhanden waren.

Diese Fortschritte verläugnen sich indeß in einigen Ueberresten der Herstellungen, welche Honorius III. um wenig später, von 1210 — 20, in der Kirche S. Lorenzo, auf dem Wege nach Tivoli, angeordnet hat. Im Friese nemlich der Vorhalle dieser Kirche, welcher musivisch ausgelegt ist, zeigen

---

*) S. die Abbildung bey Ciampini, vet. mon. P. 1. ed. 1690. ad p. 191.

sich einige menschliche Gestalten; zur Linken drey halbe Figuren, in der Mitte Christus, zu den Seiten die Mutter und S. Johannes Ev.; zur Rechten S. Lorenz und der Papst, im Felde liest man nach alter Art: S. Laur. und Honori PP. III. In diesen unförmlichen kleinen Puppen sondern sich die Localfarben noch immer durch dicke Umrisse, wie in der Zeit, welche wir oben übersehen haben. Doch ist es möglich, daß diese unbedeutende Arbeit nicht eben den besten Musivmalern übergeben worden; denn wir werden nun bald, theils etwas älteren, theils auch ganz gleichzeitigen Musiven begegnen, deren Kunstverdienst sehr weit über jene kleinen Verzierungsarbeiten hinausgeht.

Unterhalb der Säulenhalle, schon an der Wand der Kirche selbst, befinden sich Mauergemälde, welche die Lebensereignisse der Heil. Stephan und Lorenz, zur anderen Hälfte einige Begebenheiten der Regierung Honorius III. darstellen *). Sie sind aber fast durchaus übermalt, so daß man nur an der Eintheilung in viele kleine Blilder, an den Einfassungen, wie endlich an der Architectur der Gründe, ihr hohes Alter noch erkennt. Zur Rechten indeß befindet sich ein noch ziemlich wohl erhaltenes Gemälde. In diesem folgen Bischof und Priester einem zweyrädrigen Karren, auf welchem ein heil. Leichnam mit mächtigem Nimbus. Die Pferde gehen zur Linken nebenher; eben so kunstlos ist die Anordnung der übrigen Figuren; doch sieht man bereits einige Spuren von Modellirung, grünliche Halbtinten und sparsame Schatten. Die ähnlich abgetheilten

---

*) Vgl. Nibby, viaggio antiq. ne' contorni di Roma. T. I. Ro. 1819. p. 97 ss.

Malereyen im Innern der Kirche scheinen den Beywerken nach etwas jünger zu seyn.

Die Malereyen, welche vormals in der kleinen vorstädtischen Kirche S. Urban, unweit der appischen Straße, zu sehen gewesen, scheinen nach alten Abbildungen der schon erwähnten Sammlung der barberinischen Bibliothek *) ebenfalls um das Jahr 1200 entstanden zu seyn. Gegenwärtig sind sie von der rohesten Hand übermalt; sogar die Aufschrift ist verschwunden, welche die eine der beiden Abbildungen genannter Sammlung bewahrt hat **). Sie lautet:

BONIZZO FRT
AXPI MXI.

Die letzte Zeile wird von Einigen gedeutet: anno Christi 1011 ***). Gewiß eine damals sehr ungewöhnliche, vielleicht ganz beyspiellose Form und Verbindung †). Indeß findet sich diese Aufschrift nur in der einen der beiden Abbildungen desselben Werkes, und es dürfte gewagt seyn, so unbedingt anzunehmen, daß der Copist sie richtig gelesen; und in Frage stehen, ob nicht sein Vorbild andere Buchstaben enthalten, mithin eine andere Deutung erfordert habe.

---

*) Barber. No. 1047. pitture di S. Urbano alla Caffarella.

**) No. 1047. In No. 1050 fehlt sie.

***) Lanzi, stor. pitt. dell' It. T. I. Origini etc. Er folgt dem Herrn von Agincourt, welcher, da seiner Zeit die Originale längst übermalt waren, nur jene alten Copieen vor Augen hatte.

†) Anno Domini wäre mehr in der Ordnung; doch pflegte man sogar dieses nicht, wie hier, nach, sondern voran zu setzen. So in einer der kürzesten Aufschriften, die mir je vorgekommen, an einem Kapitäle, rechts der Tribune des Domes zu Fiesole:

A. D. M. CC. I. an einem anderen: M̃. P. (magister Petrus?)

Andere Spuren einer den Römern eigenthümlichen Schule der Malerey übergehe ich für jetzt, weil sie schon weiter in das dreyzehnte Jahrhundert hinüberreichen, dem wir eine eigene Betrachtung widmen wollen, wo einige mir sichere toscanische Malereyen des zwölften oder des Anbeginnes des dreyzehnten Jahrhunderts ebenfalls ihre Stelle finden werden. Doch, ehe wir uns von den minder unerfreulichen Kunstarbeiten dieses Zeitraumes trennen, wird es nöthig seyn, eines umbrischen Malers zu erwähnen, dessen Name auf einem Bilde des Gekreuzigten in den Gewölben der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Spoleto sich erhalten hat.

Die Darstellung dieses Gegenstandes war, obwohl, wie es bekannt ist, eben so wenig, als Darstellungen aus dem Jugendleben des Heilandes, von den früheren Christen gebilligt und geduldet, doch endlich nicht lange vor Eintritt des Bildersturmes überall zugelassen worden. Wie eben diese Bilder alsdann binnen Kurzem Gegenstände der Verehrung der einen, des Hasses der anderen christlichen Partheyung geworden, ist aus vortrefflichen Bearbeitungen auch in weiteren Kreisen bekannt *). Allein, eben weil diese Vorstellungen erst damals, als Italien bereits mehr und minder vom östlichen Reiche abgesondert war, in den christlichen Bilderkreis aufgenommen worden, gestalteten sie sich in den beiden Hälften der christlichen Welt auf verschiedene Weise. Hier wie dort ohne Zweifel höchst unvollkommen; zierlicher indeß bey den Griechen, wenn man gleich, sowohl der Madonna als dem Gekreuzigten,

*) Ergänze Gibbons unläugbar geistreiche Auffassung (hist. of the Decline etc. Chapt. XLIX) durch: Schlosser, Friedr. Christ., Gesch. der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reiches. Frankf. 1812. 8.

dieser letzten auch in den günstigsten Beyspielen ansieht, daß sie sogleich als Mumie entstanden waren, und künftiger Ausbildung im voraus entsagt hatten; den italienischen hingegen, daß ihre Form, bey größter Rohigkeit, doch nicht, wie jene, äußerlich abgeschlossen, mithin einer höheren Entwickelung noch fähig war. Streben nach einer edleren, schöneren Entwickelung der italienischen Idee des Gekreuzigten finden wir längere Zeit, bevor sie durch neugriechische Vorbilder verdrängt wurde, in verschiedenen einander ähnlichen Bildern der Gegend von Assisi, wo später durch die feurige Beredsamkeit des heil. Franz das Andenken der Leiden Christi, und dadurch die Verehrung des Crucifixes neu belebt und bis zur Schwärmerey erhöhet wurde. Ein Beyspiel der barbarisch-italienischen Vorstellung der Maria, im Gegensatz zur neugriechischen, gewährt uns ein Bild zu Siena in der casa di S. Ansano, in der Seitencapelle rechts, welches, wie jenes der Akademie vom J. 1215, halb Relief, halb Malerey ist. Sie ist, im Vollen angesehen, gerade aufgerichtet sitzend. Im goldenen Felde zwey sehr kleine Engel; der Thron von höchster Einfachheit. Uebrigens ist das Antlitz der Madonna nicht ohne Schönheit.

Das Eigenthümliche dieser Bilder zeigt sich zunächst in der Anordnung, da sie unter den ausgebreiteten Armen des Heilandes verlängerte Füllungen haben, auf denen Maria und Johannes, nebst den übrigen Marieen der Leidensgeschichte in verjüngtem Maße vorgestellt sind; an den Ausgängen der Schenkel des Kreuzes befinden sich unter mancherley Verzierungen von musivischem Charakter Brustbilder von Engeln. Das wichtigste Merkmal der Unterscheidung italienischer und griechischer Kruzifixe beruhet indeß auf der Haltung, welche beide Nationen dem Leibe des Gekreuzigten selbst gegeben.

Die Griechen nemlich, denen der Anblick grausamer Leibesstrafen Gewohnheit war, dachten sich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee links ausgebogen, den gesenkten Kopf mit den Qualen eines grausamen Todes ringend. Ihr Gegenstand war demnach das körperliche Leiden an sich selbst, ihr Zweck höchstens Erweckung des Mitleidens, obwohl die damalige Kunst, um diesen untergeordneten Zweck ganz zu erfüllen, an darstellenden und wahr scheinenden Formen noch viel zu arm war. Die Italiener hingegen, in deren älteren Denkmalen, wie nicht zu übersehen ist, die Darstellung, sowohl der Jungfrau mit dem Kinde, als des Gekreuzigten nur höchst selten vorkommt, pflegten die Gestalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten also, wie es scheint, die Idee des Sieges des Geistigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen.

Diese unläugbar edlere Auffassungsart einer wohl schwierigen, doch, wie so viele Beyspiele darlegen, unter Umständen höchst belohnenden, Kunstaufgabe tritt in mehr begünstigten Kreisen des Abendlandes früh an das Licht, wie an dem Deckel des einen der beiden schon erwähnten Missalien Heinrichs des zweyten, wo auch die übrigen Figuren, Phoebus und Diana, Johannes und Maria, sogar der wohlverzierte Rand, bemerkenswerthe Geschicklichkeit darlegen. Hingegen wird sie in den italienischen Kunstarbeiten der älteren Zeit, z. B. in jener Altartafel des Klosters Rambona, allerdings durch technische Ungelenkigkeit der Künstler verhüllt, weshalb jene oben erwähnten Bilder des Gekreuzigten, in denen sie für Italien zuerst in einiger Deutlichkeit hervortritt, für uns ein gedoppeltes Interesse besitzen. Denn einmal gewähren sie uns

das älteste bekannte Beyspiel der italienischen Auffassung und Darstellung einer bestimmten Kunstidee, deren Ueberlieferung in der Folge, zwar durch Nachahmung der Neugriechen einige Zeit hindurch abgerissen, doch bald wiederum aufgenommen und weitergebildet wird; dann aber nicht minder einen sonst unbekannten Künstlernamen, also einen neuen Stützpunkt der historischen Forschung. Denn am Fuße des erwähnten Kruzifixes zu Spoleto befindet sich folgende, so weit ich sie gebe, ganz erhaltene Aufschrift, in unzweydeutigen, etwas verlängerten, und hie und da zusammengezogenen Majuskeln.

A. D. M. C. L. XXX. VII. MS . .
. . OPVS ALBER . . . . . .

An dem beschädigten Ausgange des Namens glaubte ich zunächst die Sylbe TO, nicht TI, zu erkennen; eine Verschiedenheit, auf welche es wenig ankommt; dann nach dem Namen Alberto die Buchstaben: SOTA . . ., welche letzteren, als einem unbekannten Namen angehörend, von mir falsch gedeutet seyn könnten, weshalb ich sie nicht verbürgen will.

Die beiden anderen bereits erwähnten, bey durchgehender Uebereinstimmung mit jenem nothwendig gleichzeitige Bilder des Gekreuzigten befinden sich, das eine in der Kirche S. Chiara zu Asisi *), das andere in dem Gewölbe des Kirchleins zu S. Giovanni d'Asso, einem Orte des sienesischen Gebietes, unweit Buonconvento und Monte Uliveto Maggiore. Diese Bilder besitzen, eben wie jene, den Vorzug einer nicht unedlen Ausbildung des Christuskopfes, dessen Züge indeß noch

---

*) Lanzi kannte unter diesen drey gleichartigen Bildern nur jenes in S. Chiara zu Asisi; es sey, sagt er (scuola Romana, epoca prima), nach der Tradition älter, als Giunta. Und hierin ward er nicht irregeleitet.

immer durch dicke rothe und schwarze Umrisse gesondert sind, mit geringer Spur von Schattengebung in den Augenhöhlen und Länge des Nasenrückens. Die gerade Haltung des Leibes theilen sie mit den älteren italienischen und abendländischen Darstellungen desselben Gegenstandes.

VII.

Dreyzehntes Jahrhundert.

Aufschwung des Geistes der italienischen Kunst; rascher Fortschritt in Vortheilen der Darstellung. — Einfluß der Byzantiner auf die Entwickelung der italienischen Malerey.

Aus einer eigenthümlichen Wendung, aus einer allgemeinen Steigerung des Geisteslebens entstand, wie es unter uns nicht mehr in Frage kommt, jene glänzende Entwickelung der Kunstanlage, welche die neueren Italiener lange Zeit hindurch vor anderen Nationen auszeichnete. Demungeachtet werden auch hier, wie überall, einige äußere Anregungen des Kunsttriebes, Förderungen seiner Ausbildung eingetreten seyn, denen die Italiener, zwar nicht die volle Entwickelung ihrer trefflichen Anlage, doch immer deren frühere Zeitigung verdanken.

Wirklich haben eben zu jener Zeit, als der eigenthümliche Geist der neueren Kunst zuerst in entschiedneren Zügen hervortrat, fremde Muster, fremde Ansichteu, vielleicht sogar fremde Meister von verschiedenen Seiten fördernd auf italienische Künstler eingewirkt.

Unter diesen Einwirkungen ward eben die folgenreichste und wichtigste, der byzantinischen auf die italienische Malerey, schon seit längerer Zeit mit einem Netze entgegengesetzter Mißverständnisse und Uebertreibungen umzogen, was ihre Beleuchtung um so dringender, doch zugleich so schwierig macht, daß es unumgänglich ist, um der Wahrheit Luft und Licht zu schaffen, hie und da die Fäden ganz zu durchreißen. Und, da Vasari's Künstlerleben, ein sinn- und gemüthvolles, in Dingen seiner Zeitgenossen und näheren Vorgänger im Ganzen zuverlässiges Buch, doch in jener Beziehung gleichsam das Mittelglied moderner und mittelalterlicher Irrungen und Mißverständnisse bilden; so werden wir, von diesem Schriftsteller ausgehend, sowohl abwärts als aufwärts steigen können. Dabey möge es dem trefflichen Stifter so viel genauer Kunde von den Lebensumständen, Ansichten, Werken seiner Zeitgenossen auf keine Weise zum Vorwurf gereichen, daß er seinen Stoff nicht gelehrt und kritisch, sondern künstlerisch und dichterisch aufgefaßt. Nur den Compilatoren, welche ihn ausgeschrieben, den Kritikern, die ihm widersprochen, ohne ihn zu berichtigen, darf man vorwerfen, den einen, daß sie ihn jemals in weitentlegenen Dingen als Quelle angesehen, den anderen, verkannt zu haben, daß Vasari's Irrthümer hinsichtlich des Ereignisses, welches wir nunmehr beleuchten wollen, nicht absichtliche Lügen und eitle Erfindungen, vielmehr bloß mißverstandene historische Wahrheiten sind, welche, wenn

der oberflächliche Kritiker sich begnügt, sie zu bestreiten, den ächten auffordern, ihnen auf den Grund zu gehen.

Vasari nun wirft im Leben des Cimabue gleich anfangs im Großen hin, die Bedrängnisse des früheren Mittelalters haben in Italien alle Ueberlieferung der Kunst rund abgebrochen, den Gebrauch, Bilder zu machen, bis auf die letzte Spur verdrängt; und sowohl in diesem, als in dem nachfolgenden Leben, scheint er die Ansicht festzuhalten, daß Cimabue, den einige griechische Maler nothdürftig sollen angelehrt haben, die Malerey, nach langer Unterbrechung, in Italien zuerst wieder ausgeübt, und durch Beyspiel oder Lehre die Entstehung und Verbreitung der neueren Kunst herbeygeführt habe. Diese Ansicht, welche er nirgend historisch begründet, verstößt indeß sowohl gegen die Wahrscheinlichkeit, als gegen allgemein bekannte Thatsachen; daher haben verschiedene, sowohl aus einem allgemeineren und historischen Standpuncte*), als auch aus dem engeren der örtlichen Forschung**), dagegen sich aufgelehnt; wenn auch andere, unter diesen vornehmlich der bekannte Baldinucci, darauf fortgebauet, und jenes Trug- und Luggebäude errichtet haben, welches Cimabue als den gemeinschaftlichen Vater und alleinigen Gründer aller neueren Kunstbestrebungen voraussetzt, und sogar ganz entgegengesetzte Richtungen von ihm ableitet.

Ob man während der dunkleren Jahrhunderte des Mit-

---

*) Schon Maffei, Verona ill.; dann Muratori, antt. Ital. Diss. XXIV. und Tiraboschi, sto. della lett. It. To. V. VI. etc.

**) Schon Malvasia, Felsina pittrice. In den letzten Decennien des verflossenen Jahrh. eine große Zahl Topographen und Localscribenten, deren Titel bey Fiorillo, Geschichte der zeichn. Kste., nachgewiesen.

telalters in Italien gemalt und gemeißelt habe, kann, wie ich oben an sparsam und mit Umsicht gewählten Beyspielen dargelegt, durchaus nicht in Frage kommen; wer mit den Quellen der mittleren Geschichte, vornehmlich der kirchlichen, bekannt ist, dem wird es unerklärlich seyn, wie man überall jemals darüber habe streiten können. Ich übergehe daher das müßige Gezänk örtlicher Forscher, welche die Ehre ihrer Vaterstadt durch die Entdeckung älterer Kunstwerke zu erhöhen geglaubt, die nicht durchhin Probe halten; ist es doch nicht einmal so ausgemacht, ob Vasari, den sie mit so viel Heftigkeit bestreiten, in Dingen, über welche ihm ohnehin keine Stimme gebührt, so ganz vom Wahren abgewichen sey. Denn es waren ihm selbst viele Thatsachen bekannt, welche die Fortdauer einer gewissen Kunstübung außer Zweifel setzen; so daß wir die Wahl haben, ihm entweder absichtliche Verdrehung, oder Flüchtigkeit und Vergessenheit beyzumessen; oder, was doch zugleich das billigste und meist überzeugende seyn dürfte: daß ihm die rohen Arbeiten des dunkleren Mittelalters, gegen welche er seinen Widerwillen deutlich ausspricht*), der Beachtung unwerth geschienen; daß er daher die Kunstgeschichte lieber mit einem Meister habe beginnen wollen, dessen Werke Geist und Geschicklichkeit darlegen. Cimabue war in der That, wie wir in seiner großen, wohlerhaltenen Jungfrau, in der

---

*) Vasari, Giorg. vite de pittori etc. Ed. Giunt. Fir 1568. 4.; vita d'Andrea Tafi. „— — perché tutte quelle (sculture) che fecero in Italia i maestri di quell' età, come s'é detto nel proemio delle vite, furono molto goffe." — Er geht von S. Miniato a Monte aus, welches Gebäude er in das J. 1013 versetzt, und führt als Beyspiel die Kanzel von Guido von Como an, die er im J. 1199 entstehen läßt. — Früher im proemio, p. 78. — la pittura *poco meno, che* spenta affatto — nemlich im eilften Jahrh.

Kirche Sta. Maria novella zu Florenz, noch wahrnehmen können, ein beseelter und mächtiger Meister, dessen Ueberlegenheit von Zeitgenossen anerkannt worden, wie wir aus einem Verse des Dante sehen, welche die rege Imagination des Vasari getroffen, und wahrscheinlich mehr, als der Eindruck jenes Gemäldes, ihn bestimmt hat, dem Cimabue eine wichtigere Stellung einzuräumen, als ihm wohl zukommen dürfte.

Allein, wie unentschieden es bleiben möge, ob Vasari es jemals ernstlich gemeint, wo er eine gänzliche Unterbrechung in der Fortübung gewöhnlicher Kunstfertigkeiten anzunehmen scheint, so ist doch so viel gewiß, daß er den Zeitpunct, den Gang, die Umstände und äußeren Veranlassungen des Aufschwunges der neueren Kunst nicht gründlich genug erforscht hatte; daß er vielmehr in dieser Gegend der Kunsthistorie bloßen Wahrscheinlichkeiten und ganz willkührlichen Verknüpfungen gefolgt ist. Unter allen Umständen ist nicht anzunehmen, daß er seine umständliche Jugendgeschichte des Cimabue aus alten Materialien geschöpft habe. Der Schriftgebrauch war um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts noch nicht so weit verbreitet, daß man schon damals, wie späterhin, Familienereignisse und pädagogische Beobachtungen hätte aufzeichnen mögen; toscanisch schrieb man noch nicht allgemein; wenigstens reichen wenige Denkmale dieser Sprache so weit zurück; lateinisch zu schreiben, setzte eine minder zugängliche Bildung voraus, welche, wo sie erlangt worden, auf öffentliche Geschäfte aller Art verwendet wurde; obwohl auch die lateinische Buchführung und Geschichtschreibung der neuen Staaten von Toscana damals durchhin erst im Entstehen war. Also wird Vasari's Jugendgeschichte des Cimabue, wie die meisten ganz alten Maler, im Durchschnitt seiner eigenen, poetisch angesehen, höchst an-

muthsvollen Erfindung angehören; und sogar die angeblich griechischen Lehrmeister des Cimabue, denen ich bisher vergeblich nachgespürt *), dürften allem Ansehen nach bloß auf Vermuthungen beruhen. Wir wollen seinen Quellen nachspüren, einmal, um zu zeigen, wie flüchtig Vasari sie benutzt; dann aber, und vornehmlich, um zu ermitteln, zu welcher Zeit, aus welchen äußeren Veranlassungen und inneren Gründen der Einfluß der Byzantiner eingetreten; endlich, welche eigenthümlichen Vorzüge oder Mängel die italienische Malerey von daher angenommen habe.

Jener Sage von einer gänzlichen Unterbrechung der italienischen Kunstübung begegnen wir zuerst im Leo von Ostia, einem Schriftsteller des eilften Jahrhunderts. Dieser meldet**), daß um das Jahr 1070 der damalige Abt des Klosters zu Monte Cassino, Desiderius, aus Constantinopel griechische Musaicisten berufen habe, um die Wölbung über dem Hauptaltare der neuen Kirche, dem Glanze des Werkes entsprechend, auszuzieren. Junge Mönche habe dieser Abt in der Musivmalerey unterweisen lassen, weil man während der vorangehenden fünfhundert Jahre, d. i. seit Einwanderung der Longobarden, in Italien diese Kunstarbeit entweder ganz ausgesetzt, oder doch vernachlässigt hatte ***).

---

*) Die Angaben, osservatore Fio. T. V. p. 61 s., und Richa, delle chiese di Firenze, werde ich unten zu prüfen Gelegenheit finden.

**) S. Leo Ost. lib. III. cap. 29. Die ganze Stelle ausgehoben bey Muratori, antt. It. Diss. 24.

***) Leo l. c. — „Artium istarum ingenium a Quingentis et ultra jam annis magistra Latinitas *intermiserat.*" — Der Abt habe die Novizen darin unterrichten lassen: ne sane id *ultra* Italiae deperiret. —

Meinte Leo etwa das erste, was indeß nicht mit Sicherheit auszumachen ist; glaubte er wirklich, daß in Italien das Handwerk der Musivmalerey in so langer Zeit nicht mehr ausgeübt worden: so irrte er sich, wie schon aus den Thatsachen erhellt, die ich angeführt habe, und mit wenig Mühe vermehren könnte; oder aus der Widerlegung des Muratori *), der indeß mit bey weitem zu viel Zuversicht annimmt, daß Leo eben nur so könne verstanden werden. Nun wäre es wohl an sich selbst bey einem Schriftsteller des eilften Jahrhunderts ohne Belang, ob er die Kunstgeschichte ihm entlegener Zeiten falsch oder richtig aufgefaßt habe; denn hierin würden wir ihn unter allen Umständen nicht füglich als Quelle betrachten können, wie Alle wissen, denen historische Forschungen nicht gänzlich fremd sind. Indeß werden wir weder durch den Sinn, noch durch die Stellung der Worte des guten Leo, wie Muratori ihn nennt, so durchaus genöthigt, sie auszulegen, wie bisher meist geschehen ist. Auch neueren Forschern dürfte es ankommen können, einmal, was ihnen durchaus verächtlich scheint, als nicht vorhanden anzusehen, als nicht der Rede werth unberührt zu lassen. Und, da unser Leo die zierliche Kunstarbeit der griechischen Colonie zu Montecassino gleichsam mit Kennerblicken durchgeht **); da andererseits, wie wir wissen, die italienische Kunstübung seiner eigenen und der vorangegangenen Zeit so über alles Maß hinaus verwildert war:

*) Antt. It. Diss. 24. — S. 359 f. der italienischen Version des Vfs.

**) Leo l. c. — Quarum artium tunc ei destinati Magistri cujus perfectionis fuerint, in eorum est operibus existimari etc. —

war: so liegt uns die Vermuthung nahe genug, daß er nicht habe sagen wollen: ganz ausgesetzt, sondern vernachlässigt.

Allein eben darin, daß Leo die Ueberlegenheit der griechischen Arbeit über die italienische seiner Zeit nach Billigkeit anerkannte, zeigt sich, daß Vasari seine Ansicht vom griechischen Einfluß und von einer vorangegangenen Unterbrechung der italienischen Kunstübung nicht aus diesem Schriftsteller geschöpft hat, welcher zudem damals noch ungedruckt, und voraussetzlich nur Wenigen bekannt war. Vasari nemlich weiß die Kunstfertigkeit und den Geschmack der Griechen des Mittelalters nicht tief genug herabzusetzen, und ist sehr weit davon entfernt, die Bewunderung zu theilen, welche Leo für sie gehegt zu haben scheint. Zu dieser Verachtung der byzantinischen Maler, welche, historisch angesehen, sich nicht rechtfertigen läßt, verleitete ihn nicht eigene genauere Vergleichung ihrer Arbeiten mit denen ihrer italienischen Zeitgenossen, sondern Ghiberti, dessen handschriftliches Werk er, nach seiner eigenen Angabe, gekannt und benutzt hat.

Lorenzo Ghiberti, der berühmteste Bildner der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, fühlte, wie später und mit größerem Glücke Michelagnuolo, den Kützel, universell zu seyn. Wenn er nicht selbst gemalt hat, so machte er doch Entwürfe für Fenstermalereyen, welche man dazumal noch musivisch aus farbigem Glase mechanisch zusammensetzte; woraus Vasari, was seine Flüchtigkeit in ein höchst ungünstiges Licht setzt, die Angabe hervorgedrehet, daß Ghiberti selbst auf Glas gemalt habe *). Am weitesten jedoch entfernte sich die-

*) Ghiberti sagt, p. 11 a tergo des Codex der Magliabec-

ser von seinem eigentlichen Berufe, indem er sich daransetzte, eine betrachtende Kunstgeschichte zu schreiben. Wir besitzen noch immer dieselbe Abschrift, deren Vasari sich bedient, gegenwärtig das Eigenthum der magliabecchischen Bibliothek zu Florenz *). Leider besteht der größte Theil dieses Werkes aus einer ganz unbrauchbaren Zusammenstellung aus Uebersetzungen des Plinius und Vitruv; dagegen füllt die neuere Kunstgeschichte, über welche Ghiberti uns so Vieles und Wichtiges hätte mittheilen können, nur wenige Seiten, welche demungeachtet, wie überhaupt, so besonders bey gegenwärtiger Untersuchung von großem Belang sind.

Ghiberti nemlich beginnt diesen Abschnitt seiner Arbeit mit einer gedrängten Uebersicht der Kunsthistorie, vom Verfalle der antiken Kunstbildung bis auf Cimabue, der auch ihm, wie dem Vasari, der aus ihm schöpfte, dazu gedient, die neuere Kunstgeschichte zu eröffnen. Er sagt **): „Also zur Zeit des

---

chiana, von sich selbst — e *a' pittori* (ho) *disegnato* moltissime cose; — *Disegnai* nella faccia di S:a maria del fiore nell' occhio di mezo l'assunzione di nostra Donna e disegnai gli altri, che sono dallato etc. etc. — Hieraus macht Vasari, der diese Quelle kannte, im Leben des Lor. Ghiberti (Ed. c. P. II. p. 285.): — egli attese, meutre visse, a più cose (Ghib.: poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra non sieno disegnate ed ordinate da me) e dilettòssi della pittura *e di lavorare di vetro;* ed in Sta Maria del Fiore fece quegli occhj, che sono intorno alla cupola etc. — e cosi l'occhio della facciata etc. etc. — Zeichnungen und Ideen angeben ist noch nicht malen, und gar in Glas malen. —

*) Das. Classe XVII. palchetto 1. No. 33.

**) Cod. cit. fo. 7. a tergo. In dem einzigen vorhandenen Abdruck dieser Abtheilung des bezeichneten Werks, bey Cicognara, sto. Vol. II. p. 108, ist obige Stelle, welche ich im Kunstblatte 1821, No. 8, S. 30, nachgeliefert habe, ich weiß nicht aus welchem Grunde, ausgelassen worden.

Kaisers Constantin und des Papstes Sylvester überwog der christliche Glaube. Die Abgötterey erlitt so große Verfolgung, daß alle Statuen und Malereyen zerstört, und die Kunst von ihrer alten Würde und Achtbarkeit herabgewürdigt ward. Und so vergingen mit den Statuen, Gemälden, Büchern, auch die Grundzüge und Regeln, welche zu dieser herrlichen und lieblichen Kunst anleiten. Und um allen Anschein des Götzendienstes zu entfernen, verordneten sie, daß alle Kirchen weiß (unbemalt) seyn sollten. Damals ward, wer Bildsäulen und Malereyen machte, mit schweren Strafen belegt; und so ging die Bildner- und Malerkunst verloren und jeder Begriff derselben.

Nachdem es mit der Kunst vorbey war, standen die Tempel unbemalt sechshundert Jahre lang. Die Griechen begannen, die Kunst mit größter Ungeschicklichkeit wieder auszuüben. In eben dem Maße, als die alten Griechen darin geschickt waren, zeigten sie sich in diesem Zeitalter geistlos und roh *)."

Durch neuere Untersuchungen ist es bekannt, daß bey weitem nicht alle Kunstwerke des Alterthums durch christliche Eiferer, wenn nicht Frevler, zerstört worden sind; anderntheils haben die Verfolgungen christlicher Andachtsbilder, welche Ghiberti offenbar mit jenem früheren Ereignisse vermischt und verwechselt, nur im oströmischen Reiche, und auch dort nur vorübergehend, statt gefunden; und aus vielen Umständen erhellt, daß nicht einmal während des Bildersturmes die Kunstübung je so gänzlich abgebrochen worden. Freilich wer-

*) Vergl. Vasari, proemio delle vite, p. 80, wo der Stoff der Darstellung offenbar aus obiger Stelle entlehnt ist.

den wir dem trefflichen, doch ungelehrten Künstler diese Täuschungen nachsehen dürfen; minder jedoch den Vasari entschuldigen können, daß er bey so viel höherem Stande der historischen Forschung und Gelehrsamkeit, bey eigener, anschaulicher Bekanntschaft mit so mancherley Denkmalen des früheren Mittelalters, dennoch jene groben Irrthümer nachgeschrieben; gleichsam gegen sein besseres Wissen, so daß der Argwohn sich aufdrängt, er habe entweder nur einen bequemen Eingang gesucht, oder die eben nicht anziehende Untersuchung und Darstellung des dunkleren Mittelalters rund abschneiden wollen.

Ueber diese Seite der oben übertragenen Stelle ist denn nun allerdings kein Wort mehr zu verlieren, da sie in unseren Tagen für Niemand verfänglich seyn, Niemand so leicht noch verleiten wird. Wichtiger indeß ist, was Ghiberti über die Malerey der neueren oder mittelalterlichen Griechen anmerkt, weil hierin der eigentliche Grund der Geringschätzung neugriechischer Kunstarbeiten verborgen liegt, welche durch das Mittelglied der älteren Malerleben des Vasari besonders bey den italienischen Forschern sich festgesetzt hat. Bemerken wir auch hier die Flüchtigkeit, mit welcher Vasari die Quellen der älteren Kunsthistorie zu benutzen gewohnt war. Ghiberti nemlich setzt allerdings die Kunstfähigkeit der neueren Griechen in Vergleich der alten ziemlich tief; und wem könnte es wohl in den Sinn kommen, die eine Kunstepoche der anderen gleichzustellen? Doch erhellt schon aus den Lobsprüchen, welche er dem Duccio von Siena *) ertheilt, einem Maler, dem er,

---

*) Ghiberti, cod. c. fo. 9. a tergo. — „Fu in Siena ancora Duccio, el quale fu nobilissimo. *Tenne la maniera Greca.* E di sua mano la tovola maggiore del Duomo di Siena. — Questa ta-

vollkommen zutreffend, neugriechische Manier beylegt, daß er die letzte nur verhältnißmäßig, und keinesweges unbedingt gering schätzte. Vasari aber riß Ghiberti's Worte aus ihrer Verbindung, und gab ihnen hiedurch einen neuen Sinn; worin Andere ihm wiederum blindlings nachgefolgt sind, ohne jemals von neuem zu untersuchen, wie sich wohl die Kunstfertigkeit der mittleren Griechen zu jener der westlichen Europäer derselben Jahrhunderte verhalten möge.

Die gedoppelte Frage, ob die neueren Griechen jemals auf die Kunst der Italiener eingewirkt, worin diese Einwirkung bestanden, welche Förderung, oder auch welcher Aufenthalt der neueren Kunstentwickelung daraus erwachsen sey, ist doch nicht wohl so ganz zu erledigen und zur Entscheidung zu bringen, ehe wir die eigenthümlichen Vorstellungen, Manieren und Handhabungen der neueren Griechen um etwas schärfer aufgefaßt haben, als gewöhnlich von denen geschieht, welche den Einfluß der Byzantiner annehmen oder bestreiten. Denn die italienischen Forscher, welche Nationaleitelkeit, nicht selten wohl auch die unbewußte Nachwirkung kirchlicher Gegensätze und Feindseligkeiten, gegen alles Griechische im Voraus einnimmt, pflegen griechisch zu nennen, was ihnen unter den Denkmalen des höheren Mittelalters über alles Maß hinaus roh zu seyn scheint, und eben daher, aus Gründen, welche ich bereits ausgeführt habe, voraussetzlich immer italienisch ist. In Deutschland dagegen liebt man Jegliches byzantinisch zu nennen, worin die späteren, erst in den bildnerischen Verzierungen der gothischen Baukunst entwickelten, Eigenthümlichkeiten der

---

vola fu fatta molto eccellentemente, e doctamente; é magnifica cosa e (egli) fu nobilissimo pittore."

deutschen Schule noch nicht hervorsprechen. Dieser ältere, senkrechte, ruhige Styl der deutschen Bildnerey ist indeß, wie wir wissen, mit wenig Ausnahmen, durch andere Mittelglieder aus dem Style der altchristlichen Bildnerey entstanden, und, wo die eigenthümlichen Merkzeichen byzantinischen Geschmackes fehlen, ist nicht wohl anzunehmen, daß Vorstellungen oder Gewöhnungen des christlichen Alterthumes gerade auf dem weiteren Wege in die Kunst des westlichen Europa eingedrungen seyen. Eben so irrig ist es aber, die Byzantiner des höheren Mittelalters nach jenen rohen, mit geistloser Fertigkeit behandelten Andachtsbildern neuerer Jahrhunderte zu beurtheilen, welche in Rußland, oder im türkischen Reiche, noch täglich in großer Menge angefertigt werden. Allerdings werden diese Bilder noch immer nach Durchzeichnungen und Patronen gemalt, welche ursprünglich aus Erfindungen des Alterthums entnommen sind; ihre Ausführung indeß gestattet keine Vergleichung mit jener der älteren Zeiten; nicht zu gedenken, daß man sich im Verlaufe der Jahrhunderte immer weiter von seinen Urbildern entfernt, immer mehr aller eigenen Erfindung entschlagen hat, welcher letzten das griechische Mittelalter noch keinesweges so gänzlich entsagt hatte. Ueberhaupt bewirkte die Eroberung und Schädigung Constantinopels, im Jahre 1204, das darauf erfolgende Zwischenreich fränkischer und griechischer Usurpatoren, wenigstens in Bezug auf die Kunstübung, einen tiefen Einschnitt in die frühere, der chinesischen vergleichbare, Bildung des östlichen Reiches. Und gewiß gehen die wirklich werthvollen, zierlich, und nicht ohne alles Kunstgefühl beendigten Miniaturen solcher Handschriften, welche ich gesehen und untersucht habe, nur selten über diesen Zeitpunct hinaus, wenn sie nicht etwa durchhin in älteren

entstanden sind, was bisweilen nicht mit voller Sicherheit auszumachen ist. Doch, selbst wenn es auszumachen wäre, daß in den griechischen Kunstarbeiten bis zur türkischen Eroberung einiges Gute sich bewahrt habe, so würde uns an dieser Stelle, wie wir unten sehen werden, doch einzig Solches angehen, was bis zum Anbeginn des dreyzehnten Jahrhunderts gemacht, geübt oder geleistet worden.

Das Unterscheidende der griechischen Kunstübung des Mittelalters liegt, wie wir uns aus einer früheren Entwickelung entsinnen, nicht etwa in solchen Vorstellungen, welche schon im Alterthume des Christenthums künstlerisch aufgefaßt worden. Allerdings wird es auch zu Anfang der neuen Kunstepoche, im vierten und in den folgenden Jahrhunderten, Schulen gegeben haben, welche vor anderen durch Talent sich auszeichneten, und durch äußere Begünstigung gehoben wurden; und besonders von den Griechen dürfen wir voraussetzen, daß sie sich früh auch in christlichen Darstellungen hervorgethan, sowohl in Ansehung der Nationalanlage für anschauliche Auffassung sittlicher Verhältnisse, als auch, weil, nach Einwanderung der Barbaren in die westlichen Provinzen, im östlichen Reiche, vornehmlich unter Justinian I., aber auch unter den nachfolgenden Kaisern, die Künste der alten Welt, so viel noch an ihnen war, mit größerem Nachdruck betrieben und mit Aufwand gefördert wurden. Indeß fehlt es uns über die örtliche Entwickelung der altchristlichen Kunstideen an genauer und ausführlicher Kunde, und es dürfte gewagt seyn, vor den Verheerungen des gothischen Krieges, oder vor Einwanderung der Longobarden in Italien, eine andere Entwickelung der Handhabungen, des Geschmackes, des Geistes altchristlicher Kunst anzunehmen, als in den östlichen Provinzen oder im

neuen Mittelpuncte des römischen Reiches. Wenn nun auch Italien in Folge erwähnter Ereignisse seit dem sechsten Jahrhunderte an Bevölkerung und Hülfsmitteln verarmte; wenn auch von nun an die Griechen in technischen Vortheilen unwiederbringlich und für lange Zeit den Vorsprung gewannen: so war doch damals die Zeit schon längst vorüber, in welcher die ältesten Vorstellungen der christlichen Kunst gleichsam in den antiken Formen wieder ausgegossen, die Figuren noch antik gewendet, die Stellungen und Gebehrden, wie endlich selbst der Styl der Darstellung den Gebilden des classischen Alterthums nicht unähnlich entworfen wurden. Dem römischen Weltreich gehören, wiederhole ich, die ältesten Kunstgebilde der Christen; und da diese in beiden Hälften der Christenheit, wenn auch mit verschiedenem Erfolge, bis auf sehr neue Zeiten unablässig nachgebildet worden; so wird das Vorkommen solcher Vorstellungen an und für sich noch keinen Unterschied begründen können. Diesen werden wir vielmehr theils in der Manier aufsuchen müssen, in welcher überlieferte Vorstellungen auf der einen Seite von den Griechen, auf der andern von den Italienern nachgeahmt oder neu aufgefaßt wurden, theils in Solchem, so nicht früher, als im Verlaufe des Mittelalters, theils im östlichen Reiche, theils in Italien und im Westen überhaupt, ganz von neuem ergriffen, und unter die Gegenstände bildlicher Darstellungen aufgenommen worden.

Versuchen wir zunächst auszumachen, worin die Manier italienischer und griechischer Künstler sich unterscheide. Bey dieser Untersuchung ist es uns förderlich, daß wir bereits aus einer früheren Darlegung mit der Form bekannt sind, welche die äußerste Entartung der Kunstfertigkeiten in Italien angenommen; daß wir wissen, wie man in diesem Lande während

des zwölften Jahrhunderts kaum begonnen, die Umrisse wiederum zu füllen, sonst des Helldunkels noch durchaus entbehrte, dicke Umrisse sehen ließ, und im Allgemeinen zu einer widrigen Kürze der Proportion hinüberneigte. Wir lernen aus einem Gemälde der öffentlichen Gallerie zu Siena, daß diese rohe Manier in Toscana mindestens bis auf das Jahr 1215 noch in Gebrauch gewesen.

Auf diesem Gemälde, welches nach dem Katalog der Gallerie, S. 18, in der Kirche S. Salvatore della Berardenga gefunden worden, liest man am Rande:

+ ANNO DNI MILLESIMO: CC. XV: MENSE NOVEMBRI: HEC. TABVLA. FACTA. EST:

In der Mitte der Tafel, welche von mäßiger Höhe, größerer Breite, sitzt eine flach erhobene Gestalt, welche gleich dem übrigen übergypst und mit Gold und Farben bemalt ist, Christus in Glorie, an den vier Ecken die bekannten Zeichen der Evangelisten; alles in der Anordnung, jenem Blatte des oben bezeichneten Bibelcodex von Monte Amiata nicht unähnlich. Außerhalb der Glorie liest man: IHS; — das gegenüberstehende Monogramm ist erloschen; die griechische Abkürzung darf uns hier nicht befremden, da sie seit den ältesten Zeiten auch in der lateinischen Kirche üblich, vielleicht durch ihre fremdartige Erscheinung dunkler und heiliger war *). Zu beiden Seiten

---

*) Nach den bekannten Monogrammen: A. ☧. Ω. oder IHC. XPC, haben Verschiedene geglaubt, bey italienischen Malereyen ihren griechischen Ursprung bestimmen zu können. Diese Monogramme und Zeichen waren indeß seit den ältesten Zeiten bey lateinischen Inschriften und in anderen Denkmalen des Westens in Gebrauch geblieben, wie man in Ermangelung eigner Anschauung aus Bosio, Boldetti, Ciampini und anderen erlernen kann. — Aus nach-

dieser, die ganze Höhe der Tafel durchmessenden Gestalt, ist der übrige Raum dreyfach abgetheilt; zur Linken sieht man darauf drey Geschichten, in denen Christus jedesmal am Kreuze; vielleicht sollen diese Bilder verschiedene der Handlungen und Reden andeuten, welche, nach den Evangelien, während der Kreuzigung stattgefunden. Zur Rechten blieb mir der Gegenstand der Darstellungen undeutlich; die mittlere ist vielleicht die Erweckung des Lazarus.

In diesem Bilde nun sind die Figuren kurz, die Charaktere deutlich, aber roh, die Kleidungen größerentheils, wenn wir die mittlere Gestalt ausnehmen, nicht herkömmlich, sondern barbarisch. Die Arbeit ist sehr unvollkommen, obwohl schon etwas verschmolzener, als jene der Bilder des Gekreuzigten von jenem umbrischen Meister Alberto; die Umrisse noch immer dunkelfarbig, breit und stark in die Augen fallend; obwohl sie in der erhobenen Figur schon mehr untergeordnet worden, als früherhin zu geschehen pflegte.

---

stehendem Beyspiel erhellt, daß solche Abkürzungen häufig aus bloßer Ehrfurcht vor dem Herkömmlichen, ohne eigentliches Verständniß nachgebildet wurden.

In S. Bartolommeo, auf der Tiberinsel zu Rom, befindet sich an der Einfassung des heil. Brünnleins vor dem Hauptaltare ein Christus, als Weltlehrer, von hochmittelalterlichem Ansehen. Im Felde zu beiden Seiten dieser Figur:

+ OC IPVS

was offenbar durch Versetzung der Buchstaben aus XPOC IVS. entstanden ist, in welcher letzteren Abkürzung die lateinische Endung wiederum aus Mißverständniß und willkührlicher Deutung das gewöhnliche $\overline{\text{IHC}}$. scheint verdrängt zu haben.

Ein anderes ist es mit dem: $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$, welches meist auf griechischen Ursprung hindeutet, weil die Darstellung selbst neuer ist. Siehe oben.

Die barberinische Bibliothek zu Rom bewahrt eine Abschrift der Psalmen Davids, welche nach einer Angabe im Buche selbst im Jahre 1177 geschrieben, also jenem Altargemälde beinahe gleichzeitig ist *). Auch die Schrift, selbst die Goldgründe der Miniaturen, bezeugen dieses für neugriechische Malerey bereits etwas vorgerückte Alter. Unter den Miniaturen sind die beiden ersten minder bedeutend, obwohl der antike Schnitt der Bekleidung von hochalterthümlichem Ursprung zeugt. Das dritte Bild indeß gehört zu den ausgezeichneteren Denkmalen mittelalterlicher Kunstfertigkeit; die Figur des David, welche das ganze Blatt ausfüllt, ist schon an sich selbst sehr lobenswerth, der Kopf aber von großer Schönheit des Charakters, von ungemeiner Feinheit in der Ausbildung der Züge. Das vierte Bild, die Anfangsvignette des zweyten Blattes, gehört wiederum zu den bemerkenswerthesten Proben altchristlicher Auffassungsart, welche in den griechischen Handschriften so oft in wunderbarer Reinheit hervortritt. David, der königliche Sänger, in einer aufgeschürzten Tunica mit leicht umgeworfenem Mantel, in einem Haine, neben ihm eine weibliche Figur, beide mit Nimbus versehen; hinten ein Gemäuer, über dem eine Figur hervorschaut, gleich als zu horchen. Unten ein Flußgott, dem der Gesang nicht minder süß zu lauten scheint. Die äußere Erscheinung dieses Bildes ist durchaus antik, die Ausführung aber von ungemeiner Feinheit. Das fünfte ist unbedeutend, das sechste, zum Blatte 221, die Ersäufung der Aegypter im rothen Meere, zeigt schöne Bewegungen, gute Gewandmotive, feine Köpfe.

Doch werden wir bey Anerkennung des verhältnißmäßi-

---

*) Barberina codd. graeci. No. 202.

gen Kunstwerthes der byzantinischen Arbeiten die Bildnerey, vornehmlich aber einige die Mitte haltende Metallarbeiten, das Niello und den Schmelz, von der Malerey unterscheiden müssen, welche um diese Zeit sich günstiger zeigt als jene. Allerdings scheint die Bildnerey im östlichen Reiche minder schnell zum Unbedeutenden und Rohen gesunken zu seyn, als in Italien, wo wir sie bereits seit dem vierten Jahrhundert erlöschend gesehen. In Constantinopel wurden bis in sehr späte Zeiten herab den Herrschern *) und anderen hervorleuchtenden Menschen **) an öffentlichen Plätzen Statuen errichtet, über deren Werth oder Unwerth allerdings nicht mehr zu entscheiden ist; doch erwecken die Münzen derselben Zeit, deren Gepräge bekanntlich höchst barbarisch ist, keine ganz vortheilhafte Meinung von ihrer Schönheit und Ausbildung. Ein Vorzug indeß blieb den Griechen höchst wahrscheinlich auch in dieser Kunstart zu eigen; Zierlichkeit nemlich und Nettigkeit der Arbeit. Diese wenigstens fand ich bisher an allen bildnerisch gezierten Altartafeln, Bücherdeckeln, Diptychen, welche aus verschiedenen Epochen des griechischen Mittelalters auf Bibliotheken und in Sammlungen bewahrt werden. Als besonders zierlich geschnitzt erschien mir unter diesen jenes mehr beachtete Triptychum des christlichen Musei der Vaticana, welches in Ansehung der Inschriften in reinen, unverzogenen, nicht accentuirten Buchstaben einem älteren Abschnitte der neugriechischen Kunsthistorie beyzumessen ist. Im Hauptfelde dieses kleinen Werkes, dessen Stoff gutes Elfenbein mit mancherley Vergoldung, sieht man

*) Heyne, serioris ant. opp. sub Imp. Byz. (Comm. Goett. Vol. XI.) Sect. I. p. 44 ss.

**) Ib. Sect. II.

oberwärts Christus als Weltlehrer auf einem schwerfälligen, schon etwas fremdartigen Sessel, dessen reicher Blätterschmuck indeß noch immer antike Vorbilder verräth. Die linke Hand ruht auf einem großen Buche, welches bekanntlich schon im Alterthume christlicher Kunst eine feste Bedeutung erhalten; die rechte segnend aus dem Pallium hervorgestreckt, woher jene von Alters her beliebte gerade Falte entsteht, welche wohl aus den Sitten classischer Zeiten ihren Ursprung genommen. In so weit ist alles hochalterthümlich; dagegen haben die beiden erwachsenen Engel hinter dem Throne, mit ihren fein ausgeschnitzten Flügeln, bereits ein mittelalterliches Ansehen. Zu beiden Seiten Johannes der Evangelist, hier bärtig, und die Jungfrau in römischer Matronentracht, doch mit vergoldeten Troddeln am Saume des Schleiermantels, die mir sonst nirgend aufgefallen. Beide Figuren wenden die eine Hand flehend zum Heiland, und in diesen und in anderen Extremitäten des Werkes zeigt sich, ungewöhnlich genug, etwas mehr Feinheit und Regel, als selbst in den Köpfen. In dieser oberen, sich selbst erklärenden Abtheilung finden sich keine Inschriften.

Hierauf folgt eine Queerleiste, in welcher fünf Büsten in runden, vorspringenden Einfassungen; die eine hat die Beyschrift: Ⓐ ΦΙΛΙΠΠΟC. Vier andere Köpfe in derselben Höhe an den Seitenflügeln. Darauf endlich ein größeres Feld, in welchem fünf Apostel in typisch-antiker Bekleidung, unter denen der Charakter der Heil. Peter und Paul sehr kenntlich. Diese sind an und für sich recht schöne Figuren; ihre Namen stehen im Felde, bey senkrechter Stellung der Buchstaben.

Ich übergehe die Gegenstände der Flügel und Rückseiten

dieser kleinen Altarverzierung, weil das Angeführte hinreichen mag, die Kunststufe zu bezeichnen, welche das Ganze einnimmt, und es wird schon aus diesem Beyspiele deutlich seyn, daß die griechische Bildnerey des Mittelalters, wie sie auch an sich selbst beschränkt und bedingt seyn mochte, doch immer noch sehr weit von der Rohigkeit der italienischen entfernt war, auf welche wir oben einige unwillige Blicke gerichtet haben. Minder vortheilhaft erscheinen allerdings die Schmelzarbeiten der Griechen, deren wir größere und kleinere die Fülle besitzen. Diese entsprechen jenem Schnitzwerke in einer einzigen Beziehung, in der übermäßigen Verlängerung der Gestalten, welche, mit Ausnahme einiger Malereyen in Büchern, oder des kleinen Musives im Schatze der Johanniskirche zu Florenz, auf welches wir zurückkommen werden, ein allgemeines Kennzeichen griechisch-mittelalterlicher Kunst ist, ein sicheres Merkmal zugleich der Unterscheidung von eigenthümlich Italienischem, welches, wie gezeigt worden, weit über das Mögliche hinaus sich zum Kurzen zu neigen pflegt.

Die ehernen Thore S. Pauls vor Rom, die ähnlichen der Hauptkirche zu Amalfi, welche beide gegen Ende des eilften Jahrhunderts zu Constantinopel angefertigt worden *), übertreffen an Ausdehnung alle andere Beyspiele jener merkwürdigen Verbindung der Niello und Schmelzarbeit, welche damals in Griechenland verfertigt, und als Gegenstand der Pracht waarenartig in das westliche Europa eingeführt wurde. Kleinere Arbeiten dieser Art, welche überall das Gepräge des

---

*) Nach den Inschriften, welche in verschiedenen gelehrten Werken abgedruckt und erläutert worden sind, warden wenigstens jene der Paulskirche im Jahre 1070 angefertigt.

Mittelalters tragen, finden sich häufig in den größeren Museen; verschiedene schon in dem mehrgenannten der Vaticana; das Kreuz aus dem Domschatze zu Bamberg *) wohl zu München in der Schatzkammer, welche mir niemals zugänglich gewesen; andere sind mir an den Deckeln auch lateinischer Handschriften vorgekommen, vornehmlich, wo der Geschmack in den getriebenen Arbeiten, welche sie an solchen Stellen zu umschließen pflegen, dem neugriechischen verwandt war, wie in dem emmeramischen Evangeliario der kön. Bibliothek zu München, welches Arnulph dem Stifte verehrt haben soll. Andere werden sich an anderen Stellen finden; nirgend aber, wie ich aus den Beyspielen schließe, die mir zu Gesichte gekommen, dürfte sich darin einige Spur des feinen Kunstgefühles, der Nettigkeit und Zierlichkeit entdecken lassen, welche die Miniaturen, die Musive, sogar noch die Schnitzwerke des griechischen Mittelalters auszuzeichnen pflegt. Besonders roh ist oder war die Zeichnung der kleinen Figuren an den Thoren S. Pauls, die vielleicht im letzten Brande untergegangen sind, oder schon früher in der Wiederherstellung, welche man beabsichtete, als ich Italien verließ. Die Köpfe waren durch Schmelzarbeit ausgefüllt, welche, wenn wir sie nach einigen Stellen, an denen sie hängen geblieben, beurtheilen dürfen, durchhin roh und verflossen gewesen, wie an den übrigen mir bekannten Kunstarbeiten dieser Art, Zeit und Gegend. Obwohl diese Köpfe schon an sich selbst sehr in die Länge gezogen waren, so mochten doch überall zehn bis dreyzehn Kopflängen auf die

---

*) S. v. Murr, Beschreibung von Bamberg; oder die Bollandisten, vita S. Henrici, wo sogar eine Abbildung, so gut sie ausgefallen.

Gestalten gehen, welche mithin sogar unter byzantinischen Arbeiten durch Hagerkeit sich auszeichneten.

Wenn wir nun diese roheren Fabrikate ausnehmen, und zugleich von allen bildnerischen Versuchen der Byzantiner im Allgemeinen voraussetzen, daß sie den malerischen durchhin um einige Stufen nachgestanden; so werden wir uns unbedenklich der Bewunderung ihrer älteren Malereyen hingeben können. Größere musivische Werke, Wandmalereyen und Tafeln kann ich allerdings nicht anführen, noch weniger genau bezeichnen; kleinere indeß die Fülle, deren Erhaltung wir höchst wahrscheinlich nur ihrer Tragbarkeit und Verpflanzung in gesittete Länder zu verdanken haben.

Unbedenklich gebe ich unter diesen, da jene Rolle der Vaticana, mit geistreichen Zeichnungen aus der Geschichte des Josua, schon oben berührt worden, dem musivischen Kalendario den Vorrang, welches gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts von einer venetianischen Dame, der Wittwe eines byzantinischen Kämmerlings, dem Schatze der Johanniskirche zu Florenz gegen eine ansehnliche Leibrente überlassen worden *). Es besteht aus zwey kleinen Tafeln von zierlichstem Musiv, welches in ästhetischer, wie in kunsthistorischer Beziehung für uns von höchster Wichtigkeit ist. In ästhetischer, weil es in solchen Theilen, wo hochalterthümliche Vorbilder dem Künstler zu Hülfe kommen, Vortheile der Anordnung und der Charakteristik zeigt, welche in der neueren Malerey erst

---

*) S. Gori, mon. Basil. Bapt. Flor. p. 23. IV. 4. Die Dame hieß Nicoletta de Grionibus. Ihr Gemahl war früher des Joh. Kantacuzenus Kämmerling gewesen. Das Kunstwerk soll er aus der kais. Kapelle empfangen haben, wie man vielleicht nur ins Blaue hinein behauptet.

erst von Raphael wiederum genutzt, und allerdings uuendlich gefördert worden. Namentlich in der Wendung der Augen, im Benutzen des weißen Localtons in den Winkeln seitwärts gerichteter Augensterne, ist es dem Künstler gelungen, Betroffenheit, Schauer und innere Bewegung des Gemüths bey viel äußerer Ruhe auszudrücken. In kunsthistorischer und typologischer Beziehung ist es wichtig, theils weil das Kreuz und die Geburt des Heilands, Vorstellungen und Erfindungen barbarischer Zeiten, den Ausdruck derselben auch hier nicht verläugnen; theils weil in anderen hochalterthümlichen Vorstellungen, etwa in der Wiederbelebung des Lazarus, der allgemeine Charakter bey weitem classischer ist, als irgend in italienischen Denkmalen des vierten und fünften Jahrhunderts; theils endlich, weil die Glorie in der Transfiguration, ich weiß nicht durch welches Mittelglied, dieselbe ist, welche Raphael dem Entwurf nach in sein berühmtes Altargemälde aufgenommen.

Gori hält dieses Werk in Ansehung seiner freilich nicht so durchgehenden Aehnlichkeit mit dem bekannten Menologio des Basilius Porphyrogennetos, für Arbeit des zehnten Jahrhunderts. Wir werden annehmen dürfen, es sey unter allen Umständen nicht so gar viel jünger. Denn der Beschlag von getriebenem, vergoldetem Silber ist in einem rohen, zum Orientalischen sich hinneigenden Geschmacke verziert und emaillirt; dieser indeß hat auch im östlichen Reiche schwerlich den vorgothischen und gothischen Baugeschmack überdauert, welcher bekanntlich im dreyzehnten und folgenden Jahrhundert auch in den Orient eingedrungen. Aus dem Alter der Einfassung würden wir auf ein verhältnißmäßiges Alter des Musives zurückschließen dürfen, da jenes sicher für dieses gemacht wor-

den, wohl unter Umständen neuer, doch gewiß nicht älter ist, als das Werk selbst.

Der Gegenstand der einzelnen Darstellungen, welche auf bestimmte Kirchenfeste sich beziehen, ergiebt sich schon aus den elenden Abbildungen bey Gori, aus denen Niemand wähne, den Charakter der Arbeit, das Kunstverdienst weder im Allgemeinen, noch in den besonderen Bezeichnungen und Darstellungen beurtheilen zu können. Wie wollte man darin die wunderbare Schönheit der Gestalt, Bewegung, Gewandung, oder das herrliche Antlitz des Heilandes erkennen, wo er den Lazarus erweckt; oder auch in demselben Bilde die schönen, richtig verstandenen Falten, die ausdrucksvollen Köpfe sogar in den minder gelungenen Figuren der Schwestern, welche vor Christus zu Boden fallen? Nur im Bilde des Gekreuzigten dürfte jene rohe Nachbildung genügen, um hinreichend darin wahrzunehmen, wie die Griechen diese Vorstellung bey weitem materieller aufgefaßt hatten, als die kunstloseren Italiener; wie sie, an grausame Strafen gewöhnt, eben nur das körperliche Leiden ausdrücken wollten durch Senkung des Hauptes, vornehmlich durch seitwärts ausgesenkten, starken, geschwellten Leib, und eben hiedurch ihrem Kruzifix ein widriges und gemeines Ansehen gaben, welches, wie wir sehen werden, vorübergehend auch in die italienische Malerey sich eingedrängt hat, und dort überall, wo es vorkommt, noch obwaltende Nachahmung byzantinischer Muster beurkundet.

Das Menologium des zehnten Jahrhunderts, in der Vaticana, mit welchem Gori das florentinische Kalendarium verglichen, enthält eine große Zahl vortrefflicher Miniaturen, welche indeß stellenweise, ich weiß nicht zu welcher Zeit, etwas wieder angefrischt worden. Der Aufgabe nach sind diese klei-

nen, fleißig ausgeführten Darstellungen etwas zu gleichartig; in der Zusammenstellung der Henker und Märtyrer, etwa in der Enthauptung der Heil. Eudoxius, Romulus und Anderer, entwickeln die Künstler indeß höchst wahrscheinlich viel eigene, gewiß nicht unglückliche Erfindung. Die stehende Figur des heil. Gregorius hat einen schönen Kopf, die Wendung des Hauptes in einer anderen, ruhenden Figur ist gut verstanden; die Erzväter Abraham, Isaac und Jacob in antiker Gewandung, wohl auch nach altchristlichen Mustern, sind schöne Figuren, deren Köpfe indeß, bis auf den mittleren, stark wieder aufgefrischt. Auch das architectonische Beywerk neigt sich zum Antiken, woraus indeß nicht wohl auf den Zustand der Baukunst jener Zeiten zurückzuschließen ist.

An dieses Werk schließt sich, dem Verdienste nach, eine Handschrift des eilften Jahrhunderts *), in welcher miniirte Bilder, unter denen der Prophet Jeremias schon vor Jahren einer Abhandlung beygegeben worden, welche die Grundzüge der vorliegenden in sich einschließt **). Diese Figur ist, eben wie die seitwärts angedeutete des Heilandes, dem Entwurf nach altchristlich; doch offenbar Copie nach Copieen, da sowohl im Gefälte, als in den Füßen und Händen viel ursprünglich richtige Andeutungen durch mechanische Umbildungen entstellt sind. Bemerkenswerth ist in dieser Malerey der ganz gleiche, stark vergoldete Grund, der Rand, dessen Zeichnung classische Erinnerungen, dessen buntfarbige Ausführung aber, mit dem Goldgrunde zusammengehalten, von orientalischer Lust an Glanz

---

*) Bibl. Medic. Laurentiana. Plut. V. Cod. IX. catena in IV. Prophetas majores.

**) Kunstblatt, 1821, No. 7.

und Buntheit zu zeugen scheint. In einer anderen Handschrift derselben Sammlung *), welche um etwas älter zu seyn scheint, als jene, befinden sich verschiedene Miniaturen von geringer Ausdehnung, unter denen ich die vordere, Gott den Vater, der das Licht in die Finsterniß sendet, ebenfalls in einer ziemlich zutreffenden Abbildung bekannt gemacht **). Auf dem vierten Blatte des Codex sieht man ein anderes Bild, die Erschaffung der ersten Menschen, in zwey übereinander stehenden Abtheilungen, auf goldenem Felde. Auch diese Gebilde scheinen in anderen und besseren Zeiten entworfen zu seyn, da die Ausführung der Idee nicht durchhin entspricht. Der Sündenfall, auf dem sechsten Blatte, ist so beschädigt, daß man daran kaum mehr, als die symbolischen Flüsse erkennt.

In derselben Sammlung finden sich andere griechische, wohl ausgezierte Handschriften; unter diesen ein Codex der Evangelien in großen, hie und da verschlungenen Charakteren, den Bandini ins eilfte Jahrhundert versetzt, Lami hingegen für Arbeit des neunten oder zehnten hält ***). Die Miniaturen dieser Handschrift sind ausgezeichnet. Auf dem ersten Blatte sitzt Johannes der Evangelist auf einem Sessel von überladener Form; Sitz und Stellung bequem; die Gewandung gut entworfen, doch mager ausgeführt. Der Charakter des aus dem Bilde herausgewendeten Antlitzes ist schön, der Blick begeistert, die Bezeichnung der Züge wohlverstanden. Auf dem zweyten Blatte befindet sich eine seltsam pedantische Vorstellung, deren Erfindung offenbar dem griechischen Mittel-

---

*) Laurent. Plut. V. No. 38. biblia, graece.

**) Kunstblatt, 1821.

***) Lami, de erud. Apostolor. ed. vet. Flor. 1766. 4. p. 793.

alter angehört. Jesus nemlich, der sehr magistralisch an seinem Pulte steht, belehret, aus einem aufgeschlagenen Buche, die Apostel, an deren Spitze Petrus und Paulus. Der Entwurf des Gewandes ist in diesem Stücke durchhin gut; die Charaktere der Apostel sind schön, ihre Gestalten indeß sehr dürre und schlecht ausgeführt. Sie tragen weiße Schweißtücher um den Hals, was ihr gutes Ansehen nicht eben erhöht. Jesus wird uns durch den Nimbus und das gewöhnliche IC. XC. bezeichnet; die Apostel haben indeß weder Nimbus noch Schrift. Das Verkümmerte und Pedantische in der Auffassung dieses Bildes erklärt sich wohl daher, daß bey den Griechen vornehmlich Mönche die kirchliche Malerey zu betreiben pflegten. Auf dem dritten Blatte ist Matthäus, ein schöner, treuer Charakter; das vierte Blatt, auf welchem der heil. Lucas, ist minder gerathen, die Gestalt verbogen, die Ausführung fast verkrüppelt. Wäre dieses Bild etwa von anderer Hand? — Auch in diesen Darstellungen giebt Buntheit und Flachheit der Behandlung den Randverzierungen, obwohl sie aus antiken Zügen entstanden sind, ein etwas morgenländisches Ansehen*).

*) Meine Aufgabe ist die Beleuchtung der italienischen Kunsthistorie; wer die griechische des höheren Mittelalters ausführen wollte, würde seine Forschungen weiter ausdehnen müssen, als ich selbst bezweckt und erreicht habe. Doch zeigt es sich schon in den Zusammenstellungen von Quellen und Auszügen bey Banduri, imperium orient. sive antt. Constantin. etc. Venet. 1729. T. II. und bey Du Cange, hist. Byzant. II.; oder bey Heyne (comm. Goett. Vol. XI.), der jene in Bezug auf bildende Künste ausgezogen, und bey Gibbon und Schlosser, a. a. O., welche letzte vornehmlich die Architectur und städtische Anlagen berücksichtigt haben; daß, technisch angesehen, die Kunstübung bey den Griechen ungleich mehr befördert wurde, als, bis zum Jahre 1200, irgendwo in der ganzen Ausdehnung des Abendlandes. Daher die Bewunderung,

Ueberhaupt war, wie wir nicht übersehen dürfen, dasselbe Volk, an dessen technischer Ueberlegenheit die aufstrebende Kunst des neueren Italiens eine so mächtige Stütze gefunden, doch in Hinsicht auf seine sittlich-geistige Entwickelung ein barbarisches. Seine technische Ueberlegenheit beruhete nicht sowohl auf thätigem Streben nach Vollendung, als vielmehr auf dem zufälligen Umstande, daß im östlichen Reiche das städtische Leben sich erhalten, und unablässig Reibungen und Aufmunterungen des Kunstfleißes hervorgerufen hatte, welche im Westen nicht stattfinden konnten, nachdem germanische Einwanderer dort überall ländliche Sitten verbreitet hatten, wodurch auch solche Städte, deren Stätte bewohnt geblieben, allgemach ihre Bedeutung einbüßten. Zudem blieb den griechischen Künstlern, bey größerem Reichthum an Vorbildern, oder an Gegenständen der äußerlichsten Nachahmung, mehr Wahl, mithin, wenn auch nicht eben die Lust und Fähigkeit eigener Erfindung, doch mindestens die Möglichkeit, schon Vorhandenes umzustellen und Getrenntes neu zu vereinigen. Doch, wo es galt, in der Wirklichkeit für neue Vorstellungen neue Typen aufzufinden, oder in äußeren Verzierungen, Einfassungen oder Gründen der Bilder eigene Wahl und Erfindung zu zeigen, verräth sich überall in ihren Arbeiten die Hülflosigkeit ihres Geistes, die Rohigkeit ihres Geschmackes. Die Charaktere mittelalterlicher Heiligen sind in ihren Gemälden durchge-

---

mit welcher die westlichen Europäer, im früheren Mittelalter, den Glanz und die Kunstgeschicklichkeit der Byzantiner zu betrachten pflegten; z. B. Luitprand bey Muratori an bekannten, oft angezogenen Stellen seines Gesandtschaftsberichtes; später wieder, unter den Zeugen der Eroberung von Constantinopel, Villehardouin, den ich in der nachfolgenden Untersuchung benutzen werde.

hend grell und leer, die Bekleidungen verunstaltet durch Gehänge von Schmuck und Gewand, welche schon seit dem sechsten Jahrhundert in die Lebenssitten der neueren Griechen, wohl aus dem nahen Orient, sich eingedrängt haben. Die Handlungen und Zusammenstellungen, welche spät, in schon barbarischen Zeiten, in den christlichen Bilderkreis eingerückt worden, das Kruzifix, die Jungfrau mit dem Kinde und andere, sind durchhin von allem Geist und Gefühl entblößt, und, äußerlich angesehen, auch völlig geschmacklos. — Merkwürdig ist es, daß unter den späteren Erfindungen die Auffassung des Anachoretenlebens naiv und geistreich. Die griechischen Künstler dieser Zeit waren größtentheils Mönche, und zwar Mönche mit Leib und Seele *).

Demnach unterscheidet sich die Malerey des griechischen Mittelalters, vornehmlich der Epoche vom neunten bis zum Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, von der Malerey gleichzeitiger Italiener zunächst durch bessere Ausführung, reichhaltigere Vorbilder, mithin durch wirkliche Vorzüge des Gehaltes, wie der Technik; ferner durch eigenthümlich Barbarisches in Verzierungen und Bekleidungen, in Sitten und Gewöhnungen der Griechen des Mittelalters. Aber auch in technischen Vortheilen, durch die Stoffe, mit denen gemalt oder die Farbe vermischt und gebunden ward, unterschied sich die griechische Malerey von der italienischen. Bis auf Giunta und andere Nachahmer der Griechen bedienten sich die Italiener eines hellen, auf die Farbe nicht einwirkenden Bindemittels; vielleicht

---

*) S. im vaticanischen Museo die Tafel, mit Ueberschrift: Deposizione di S. Efrem Siro. — Das Vorbild Lorenzetti's. Es wird noch immer mit großer Treue wiederholt — Durchzeichnungen des Barons Stackelberg.

schon damals der Milch unreifer Feigen und anderer minder öligen Leime. Die Tafeln, welche in griechischer Manier ausgeführt worden, sey es von den Griechen selbst, oder von ihren italienischen Nachahmern, neigen sich dahingegen überall zu einem dunkleren, gelblichen Hauptton, welches nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenrauches zu erklären ist. Diese Wahrnehmung und die Zweifel, welche sie hervorrief, bewogen den Morrona, verschiedene alte Malereyen zu beschädigen, und ihre Trümmer, was ihm die Geschichte ihrer selbst willen verzeihen möge, einer chemischen Analyse zu unterwerfen *). Aus dieser Scheidung, deren Genauigkeit wir nicht verbürgen können, ging ein Stoff hervor, den Branchi, der Scheidekünstler, für Wachs hielt; woraus zu folgen scheint, daß in der Malerey der Griechen einige Kunstvortheile und Handgriffe des höchsten Alterthums sich erhalten haben, welche in Italien während des Mittelalters sicher verloren worden. Auf welche Weise indeß dieses dichtere, doch immer noch problematische Bindemittel von neueren Griechen verwendet worden, ob durch Mischung mit den Farben, oder durch äußeren Ueberzug, dürfte nicht so leicht zu entscheiden seyn. Genug daß solches in Gebrauch war, und durch den gelblich-grünlichen, verdunkelnden Ton, den es über die Tafeln verbreitete, eines der Merkmale erzeugte, aus denen wir bey italienischen Malereyen mit Sicherheit auf Schule oder Nachahmung neugriechischer Meister schließen dürfen.

Ein nicht minder sicheres Kennzeichen griechischer Schule oder Nachahmung gewähren bey italienischen Denkmalen des dreyzehnten Jahrhunderts die vergoldeten Gründe der Tafeln.

---

*) Morrona, Pisa illustrata, To. II. Ed. sec, Capit. IV, §. 3.

Schon die Alten würdigten die schöne Wirkung, welche aufgetragenes Gold vornehmlich bey künstlicher Beleuchtung hervorbringt; wer entsänne sich nicht, in einem Zimmer unter den farnesischen Gärten, der leichten, bräunlich auf weißem Grunde gemalten Verzierungen mit leicht aufgehöheten goldenen Lichtern? Goldene Flächen indeß dürften sie in farbigen Malereyen vermieden haben, weil sie in der That geschmacklos sind, durch ihren Glanz das Auge blenden, die farbigen Stellen verdunkeln. Sogar in den christlichen Musivmalereyen älterer Zeiten giebt es entweder ganz weiße Gründe, wie in Sta. Constanza bey Rom, oder in der Umhalle von S. Marcus zu Venedig, oder doch nur goldene Lichter in Wolken und Gewändern, wie im mehrberührten Musiv der Kirche S. Cosmas und Damianus am römischen Forum. Noch später verschwindet der Gebrauch des Goldes immer mehr aus den italischen, besonders aus den römischen Musiven; sogar der Nimbus der Heiligen wird, wie ich verschiedentlich angemerkt, durch einen farbigen Reif angedeutet, oder auch durch eine mehrfarbige Scheibe. Gleichzeitig findet sich auch in den Miniaturen lateinischer, besonders italienischer Handschriften keine Spur des Gebrauches, in Gold zu verzieren, geschweige denn goldene Flächen anzubringen. Vielleicht fand man daran keinen Geschmack; wahrscheinlicher indeß hatten sich damals, bey erdenklichstem Ungeschick, die Kunstgriffe verloren, durch welche das Gold auf Glasstifte eingeschmelzt, auf Pergament und andere Gründe befestigt wird *).

Die Byzantiner dagegen bewahrten nicht allein jenen wei-

---

*) S. die griechischen Kunstworte: Chrysocollon, Chrysographia, in jenem alten Buche zu Lucca (bey Murat. ant. It. Diss. 24.).

seren Gebrauch des Goldes, der aus einem höheren, kunstgeübteren Alterthume auf sie übergegangen; sie vermehrten ihn sogar über alles Maß und Ziel hinaus. Schon unter Justinian, über dessen Bauwerke umständliche Nachrichten sich erhalten haben, vergoldete man in der Musivmalerey weite Flächen; aus den Beschreibungen späterer Bauwerke, wrlche freilich minder ausführlich sind, dürfen wir schließen, daß der Geschmack an dem Schimmer der Vergoldungen mit den Jahrhunderten zugenommen. Nicht minder zeigen sich die Goldflächen schon früh in den Miniaturmalereyen; ich habe sie bereits sogar in vortrefflichen des zehnten bis zwölften Jahrhunderts nachgewiesen. In Italien indeß zeigt er sich zugleich mit anderen Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Malerey nicht früher, als zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts.

Erinnern wir uns, gelegentlich dieser ganz technischen Eigenthümlichkeiten, an die mehr angedeutete Neigung neugriechischer Künstler zum Verlängerten und Hagern der Verhältnisse, besonders menschlicher Gestalten; so hätten wir nunmehr alle Merkmale übersehen und vereint, welche uns behülflich seyn können, dem Einfluß der griechischen Malerey auf die italienische nachzuspüren, die Zeit, da er eingetreten, die Wirkung, die er hervorgebracht, aus Denkmalen zu bestimmen.

Ueberall, wo die Weltereignisse der Forschung minder deutlich entgegentreten, bewirken sie Befremdung; woher sich erklärt, daß auch der byzantinische Einfluß Vielen, bey ungewisser Kunde, geheimnißvoll und seltsam erschienen *). Indeß ist nicht sowohl dieses auffallend, daß byzantinische Sitten,

---

*) S. Notizen der göthischen Schreibtafel, über Kunst und Altertbum, Bd. V. Hft. 1. Historisch sind sie werthlos.

Gewöhnungen und Kunstfertigkeiten jemals in Italien eingedrungen, als vielmehr, daß solches so spät geschehen, als wir sehen werden. Blieb doch Italien bis auf das eilfte Jahrhundert durch politische Verhältnisse, später durch den lebhaftesten Handel mit dem östlichen Reiche eng verbunden; betrug doch der Abstand sogar für damalige Schifffahrt an vielen Puncten nur einzelne Tagereisen. Allein in sittlichen Dingen beruhet jeglicher Einfluß nicht bloß auf der ausströmenden Wirkung, welche in dem Verhältniß, welches uns beschäftigt, sicher unausgesetzt stattgefunden; vielmehr besonders auf Empfänglichkeit, welche den Italienern bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts nun einmal durchaus gefehlt hat.

Zu verschiedenen Zeiten finden sich Spuren von Verbreitung byzantinischer Kunstarbeiten und Fabrikate *), von Versetzung einzelner Künstlercolonieen in den Westen. Der Kunstgeschenke Kaiser Tibers an Chilperich, König der Franken, habe ich oben erwähnt; Verwendung byzantinischer Goldarbeiten zum Schmucke römischer Kirchen, Verpflanzung byzantinischen Kunstfleißes nach Neapel habe ich an derselben Stelle aus Anastasius nachgewiesen **); hier, wie in Amalfi und

---

*) Vielleicht dient es, hier an eine etwas neuere Begebenheit zu erinnern, Witechind. ann. lib. III. (ed. Meibom. p. 659.). — „Otto (I.) legatos suscipit Romanor. Graecor. Saracenorumque, per eosque dies diversi generis munera, vasa aurea et argentea, aerea quoque et mira varietate operis distincta vitrea, vasa eburnea etiam etc.“ —

**) Griechische Kunstworte, bey Muratori (antt. It. Diss. 24.), in jenem Codex des Domes zu Lucca, wo die Bezeichnungen: Chrysocollon, Chrysographia. — Obwohl solche Worte nicht eben nothwendig in einer bestimmten Epoche des Mittelalters in das Latein damaliger Zeiten sich eingedrängt haben müssen, da sie sehr

Gaeta, läßt sich bis zum eilften Jahrhundert griechische Sitte und Betriebsamkeit voraussetzen, deren Spuren *) freilich verwischt sind. Auf der anderen Seite der Halbinsel, zu Venedig, dessen Verbindung mit dem östlichen Reiche dauernder war, dessen ältere Geschichte minder dunkel ist, will man in den bildenden Künsten den Einfluß griechischer Schule sehr weit rückwärts verfolgen; doch fehlt es uns an einer gründlichen Beleuchtung der älteren Kunstgeschichte Venedigs, in welcher Zannetti vorsätzlich oberflächlich ist **); so wie es andererseits den Topographen dieser herrlichen Stadt an kritischem Blick und historischer Kunstkenntniß gefehlt ***). Allein auch in Deutschland finden sich Spuren byzantinischer Einwirkung, und zwar, nicht unter Otto II., wo man sie zu vermuthen geneigt ist, weil dieser Herr bekanntlich mit einer griechischen Prinzessin vermählt war, sondern unter der späteren Regierung

---

wohl schon in älteren Zeiten könnten aufgenommen seyn. So findet sich das Wort icon schon bey Anastasius, woher das venezianische anchona, welches aus dem ältesten Sprachgebrauche italienischer Küstenbewohner möchte entsprungen seyn, und nicht eben nothwendig, wie Neuere angenommen haben, aus den späteren Berührungen der Venezianer und Griechen.

*) Siehe die vorhandenen Notizen bey Lanzi, stor. pitt. T. 1. p. 579. der älteren Ausgabe, und bey Fiorillo, Gesch. d. z. K. Th. I. S. 75. und II. S. 739. 40. — Es hat mir selbst an Gelegenheit gefehlt, diese rohen Andeutungen zu prüfen oder mehr ins Einzelne auszubilden.

**) Zannetti, della pittura Veneziana etc. libri V. Venez. 1771. 8. p. 2.

***) Sie wurden benutzt von Fiorillo, Gesch. d. z. K. II. S. 5 ff. und von Hrn. v. d. Hagen a. a. O. Bd. II. S. 116 ff. — Die Berichte des letzten sind ungemein belehrend; der Gegenstand indeß nicht so leicht zu erschöpfen.

Heinrichs II. Des emaillirten Kreuzes, welches vordem zu Bamberg bewahrt wurde, habe ich bereits erwähnt; doch als Kunstwerk betrachtet, ist ein größeres, in Cypressenholz geschnitztes Kruzifix, über dem Altare der westlichen Tribune, ungleich wichtiger, als jene Handelsarbeit. Dieses Bild, welches mir noch lebhaft vorschwebt, hat allerdings eine gerade Haltung, unterscheidet sich mithin von den gemalten Bildern des Gekreuzigten, welche ich oben bezeichnet habe. Demungeachtet halte ich es, in Ansehung der edlen Ausbildung des Kopfes, der magern Behandlung des Gefältes, ebensowohl für griechische oder gräcisirende Arbeit, als die halberhobenen Darstellungen über den beiden Seitenthoren des Domes, deren magere Zierlichkeit, deren verlängerte Proportionen in anderen deutschen Bildnereyen nirgend vorkommen. Auch die Miniaturen der bambergischen Evangelien in der kön. Bibliothek zu München, unter denen das Bildniß Heinrichs II., zeigen, gegegen karolingische gehalten, Annäherung an die griechische Manier und Farbenwahl *).

Diese gewiß sehr beachtenswerthe Erscheinung wird leider, so viel mir bekannt ist, durch keine Berichte von Zeitgenossen näher bestimmt und erörtert; eben so wenig entdeckte ich, ob sie unter den deutschen Künstlern dieser und folgender Zeiten einige Wirkung hervorgebracht, einen dauernden Eindruck zurückgelassen. Wahrscheinlich indeß verlor sich diese deutsch-byzantinische Schule, eben wie jene andere zu Monte-Cassino**),

*) Crammer, vita S. Henrici, lib. II. cap. V. §. VI. glaubt auch in den Siegeln Heinrichs II. byzantinische Hoheitssymbole wahrzunehmen.

**) S. oben, zu Anfang dieser Untersuchung. Fiorillo freilich, Gesch. d. z. K. Thl. II. S. 745 f., stempelt die Musaicisten

unmittelbar nach ihrer Stiftung unter den eigenthümlichen Schulen des Landes. In Bezug auf die letzte drängt sich allerdings die Vermuthung ein, daß Desiderius, der Gönner jener griechischen Musaicisten, nachdem er unter dem Namen Victor III. auf den päpstlichen Stuhl erhoben worden, die Neigung zur Kunstbeförderung in seinen neuen Stand hinüber genommen, und die Künstler, welche er selbst herbeygezogen oder sich herangebildet, auch zu Rom habe arbeiten lassen, wo

---

des Leo zu bloßen Fußbodenarbeitern, worin er indeß italienischen Forschern, welche in dieser Untersuchung zwecklos partheylich, und daher nicht durchhin glaubwürdig sind, ganz blindlings nachfolgt. Der Gang ihrer Folgerung ist dieser: „Die Berufung der griechischen Musaicisten werde in der Chronik von Montecassino (?) nur gelegentlich des Vorhofes der Kirche erwähnt (den sie auch nach Leo von Ostia verziert haben); in der alten Beschreibung des Klosters la Cava sey nur gelegentlich eines Fußbodens von griechischen Arbeitern die Rede: folglich haben die Griechen des Leo keine andere Arbeit verstanden, als Fußböden auszulegen.“ — War aber, angenommen, daß jene Angaben richtig wären, im Vorhofe zu Monte-Cassino kein anderer Raum für musivische Malerey empfänglich, als der Fußboden? War es nicht allgemeiner Gebrauch, die Außenseiten der Kirchen musivisch zu verzieren? Und, wenn wirklich in la Cava eben nur ein Fußboden griechische Arbeit war, folgt daraus so nothwendig, daß auch im Vorhofe von Montecassino nur der Boden von griechischer Hand gewesen? — Doch wird man entweder zu erweisen haben, daß Leo, dessen Angaben so umständlich sind, ein Lügner und Aufschneider gewesen, oder ihm glauben, wo er meldet, daß seine Griechen in der Kirche zu Montecassino die Tribune und den Bogen darüber (apsidam et arcum) musivisch ausgemalt haben. So unglaubwürdig würde den Gewährsleuten des Fiorillo diese Angabe nicht erschienen seyn, wäre ihnen die mittlere Kunstgeschichte etwas umständlicher bekannt gewesen; hätten sie gewußt, wie niedrig die Kunststufe damaliger Italiener, wie hoch verhältnißmäßig die Geschicklichkeit gleichzeitiger Griechen stand.

ich bisweilen unter den Denkmalen dunkler Zeiten einige Spuren griechischer Schule wahrzunehmen glaubte. So scheint mir noch immer die eigenthümliche Anordnung und Hagerkeit der Figuren eines längst untergegangenen Musives, auf welchem Calixtus II. und Anastasius IV. neben anderen Figuren, in den Abbildungen *), welche freilich minder genau seyn könnten, griechischen Ursprung zu verrathen. Ferner möchte das Musiv über dem Hauptaltare der Kirche S. Clemente zu Rom, über dessen Stiftung ich bekenne, nicht unterrichtet zu seyn, recht wohl für eine Nachahmung der Musive zu Montecassino gelten können, so lange das Gegentheil nicht urkundlich zu erweisen ist. Denn, bey damaligem Vorwalten des Architectonischen, dürfen wir schließen, daß die Thiere, Pflanzen und Blumen, von denen Leo erzählt **), gleichwie in dem Musiv von S. Clemente, in Geschlinge und Verzierungen verflochten waren. Auch eine Madonna, von zwey Engeln umgeben, welche Kandelaber halten, über einer Seitenthüre der Kirche Ara Celi auf dem Kapitol zu Rom, erscheint mir, in Ansehung ihrer guten musivischen Zusammensetzung, ihrer Hinneigung zu einiger Schönheit der Umrisse, bey übrigens unausgebildeter Modellirung, als ein Werk früher, durch griechische Muster verfeinerter Italiener. Die griechische Abkunft verräth sich theils in den kleineren, schärfer ausgekanteten Glaswürfeln des Musives, theils auch in dem Monogramme $\overline{\text{MP}}$. $\overline{\Theta\Upsilon}$. Ich habe oben ältere, rohere, ganz italienische

*) S. Muratori, scriptt. T. III. ad pag. 417.

**) Leo Ostiensis, l. c. — „quum et in Musivo animatas feras autumet quisque figuratas, et quaeque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulcra putet diversitate vernare."

Madonnen nachgewiesen, welche im Felde die Aufschrift: M. C̄. (Mater Christi) haben, und wiederholt erinnert, daß jene griechische Beyschrift, in italienischen Bildern der Madonna, auf griechische Abkunft verweise.

Diese ungewissen Spuren der Fortpflanzung griechischer Vorstellungen und Handgriffe der Kunst verlieren sich indeß, gleich den Nachwirkungen früherer Ereignisse derselben Art und Abkunft, unter den sicheren Beyspielen eigenthümlich italienischer Barbarey, deren wir uns aus einer vorangehenden Untersuchung *) entsinnen. Es fehlte den Italienern bis um das Jahr 1200 an Empfänglichkeit und Sinn, einestheils für Gediegenheit der Arbeit, anderntheils für die innere Bedeutung organischer Bildungen; ehe diese von neuem geweckt worden, durch Umstände, welche der allgemeinen Geschichte angehören, deren Entwickelung wir mithin an dieser Stelle übergehen dürfen, vermochte das Musterhafte und Nachahmenswerthe der griechischen Künstler in Italien keinen dauernden Eindruck zu bewirken.

Doch, ehe wir daran gehen, die Denkmale näher zu bezeichnen, an denen wir einestheils die Beschaffenheit und den eigentlichen Zweck der italienischen Nachahmung griechischer Kunstmanieren und Vorbilder, anderntheils die Zeit nachweisen können, in welcher jene eingetreten ist, werden wir uns mit den erheblichsten unter den mancherley oberflächlichen Auffassungen und Deutungen ausgleichen müssen, vermöge deren die Kunstgelehrten versucht haben, die inneren Widersprüche in den oben berührten Angaben des V a s a r i in Uebereinstimmung zu bringen.

Den

---

*) Abh. No. V.

Den Gelehrten (nicht Künstlern oder Liebhabern der Literatur), welche diese Ausgleichung versucht haben, ging der berühmte Joh. Lami voran, in seiner Abhandlung *) über das Voralter neuer italienischer Kunst. Dieser treffliche und unbefangene Beobachter, dem zufällig die Merkmale mittelalterlich griechischer Kunstversuche genauer bekannt waren, als die Kennzeichen der gleichzeitigen italienischen, ist unter den italienischen Forschern, meines Wissens, der einzige, dem die Vorzüge der ersten nicht entgangen sind. „Die griechischen Miniaturen des eilften Jahrhunderts," sagt er **), „in den biblischen Handschriften der Laurentiana, oder unserer (der florentinischen) Abtey ***), übertreffen vielleicht jene des Oderigi von Gubbio und des Franco von Bologna, welche zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geblüht haben, und von unserem Dante gepriesen werden. Die Marchese Riccardi besitzen einige griechische Diptycha von Elfenbein, welche sehr beachtenswerthe Arbeit zeigen, und einen heil. Stephanus in Bronze, von griechischer Arbeit, welcher sehr schön ist; allem Ansehen nach sind diese Werke älter, als das Jahr Eintausend." Doch hatte derselbe Gelehrte eine zu günstige Meinung von den Arbeiten der italienischen Maler derselben Epoche, welche vorehmlich darauf gegründet war, daß er die Malereyen am Bigallo zu Florenz, über welche die Zahlungspartiten an Piero Chellini,

---

*) Lami, Dr. Gio, Diss. relativa ai pittori e scultori Italiani, che fiorirono dal 1000 al 1300. Wieder abgedruckt mit Bemerkungen des Abbé Fontana im Anhang zu: Trattato di Lionardo da Vinci, Firenze 1792. in 4.

**) Id. Ib. p. LXII s.

***) Diese sind in den neueren Zeiten der Laurentiana größerentheils einverleibt worden.

einen Maler des funfzehnten, noch immer vorhanden sind, für ein Werk des dreyzehnten Jahrhunderts ansah *). Daher wahrscheinlich erschien es ihm seltsam, daß griechische Vorbilbilder, oder gar griechische Manier **), je in Italien Eingang gefunden. Die Behauptung, daß in Italien jemals die Gewohnheit, Heilige zu bilden oder zu malen, unterbrochen, oder, daß alle Bilder des höheren Mittelalters, wie Baldinucci gemeint, griechische Arbeit gewesen, erschien dem historisch gelehrten Forscher nothwendig als ein armseliger Behelf unwissender Schwätzer ***). Auf der anderen Seite blieb ihm der Grund verborgen, weshalb man die Griechen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes zu Vorbildern erwählt hatte. Auf diese Weise ließ er sich verleiten, den naiven und zutreffenden Ausdruck des Cennino †), „daß Giotto die Malerey aus dem

---

*) Lami, l. c. p. LXX.

**) Ders. das. p. LXII. vergleicht den Ausdruck: griechische Manier, den er sehr unpassend findet, mit dem wirklich nicht zutreffenden: gothische Architectur. Gewiß hat man jenen Ausdruck, wenigstens in Italien, sehr mißbraucht, weil man überhaupt nicht wußte, was denn das Unterscheidende der griechischen Kunstübung gewesen. Die älteren Schriftsteller wissen indeß recht wohl, was griechische Manier sey; und jener Vergleich ist schon deshalb nicht zulässig, weil die Griechen des Mittelalters wirklich eine eigenthümliche Kunstmanier besessen, die Gothen aber, wie neuere Urtersuchungen außer Zweifel setzen, nur etwa der römisch-italienischen des vierten und fünften Jahrhunderts sich angeschlossen haben.

***) Er hatte schon in den novelle letterarie, 1767. in verschiedenen Stücken gezeigt, daß man in Italien jederzeit seine Heiligen gemalt habe.

†) Bibl. Mediceo - Laur. Plut. 78. cod. 23. No. 2. p. 2. S. meine Nachrichten über dieses Werk, den Abdruck der angef. Stelle,

Griechischen ins Lateinische abgeändert habe," eben nur, weil er ihn aus obigen Gründen mißverstanden, auch dem Sinne nach für seltsam und abgeschmackt *) zu erklären. Er hätte diesen Ausdruck verstehen müssen, da ihm gewiß bekannt war, wie lange in den Schriften des Mittelalters lateinisch so viel sagte, als italienisch; wie denn der daher fließende Gegensatz der lateinischen und griechischen Kirche noch in unsern Tagen in Kraft ist. Doch war Lami in dem Irrthum befangen, daß Cennino unter älteren Schriftstellern für den Einfluß der Griechen der einzige Zeuge sey **). Es war ihm unbekannt, daß auch Ghiberti, dessen Werk er nicht gelesen hatte, von Cimabue sagt, daß er die „griechische Malart ausübte, welche dazumal in Toscana in großem Ruhme stand***); von Duccio von Siena, daß er in griechischer Manier gemalt habe," in Worten, welche ich bereits angeführt habe. Noch einen dritten Zeugen könnte ich herbeyziehen, den Lami bey dieser Untersuchung wohl übersehen mußte; den Gobelinus Persona, einen deutschen Prälaten, welcher zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts oder zu Ende des vorangehenden Italien besucht hatte. Dieser mehrseitig gebildete Mann, über dessen Leben Maiboms Vorrede einzusehen, erwähnt von

---

die Anzeige der mittelmäßigen Ausgabe des Tambroni, im Kunstblatt 1821 und f. Jahre.

*) Lami, l. c. p. LVII. — „come se ne avesse fatta una tal qual traduzione." — Cennino sagt: *rimutò* l'arte di Greco in Latino. Der Ausdruck ist allerdings ungewöhnlich, doch verständlich und passend.

**) l. c. p. c.

***) Ghiberti, cod. cit. p. 7 a tergo — Giotto — fu discepolo di Cimabue, (che) *tenea la maniera Graeca, in quella maniera,* (*che*) *ebbe in Etruria grandissima fama.*

Meinwerk, Bischof von Paderborn, „er habe eine Kapelle neu wieder aufgerichtet, welche vormals unter Karl dem Großen von griechischen Arbeitern gebauet worden *).“ In dem bekannten Leben Meinwerks, bey Leibnitz, findet sich keine Spur von Bekanntschaft mit den Meistern des älteren Baues; auf der anderen Seite ist nicht wohl anzunehmen, daß Gobelin hier einer Autorität gefolgt sey, da die Quellen der Geschichte der karolingischen Zeit von aus der Fremde herbeygezogenen italienischen, nun gar griechischen, Arbeitern schweigen, weil diese, wenn es deren am Hofe des Königs gegeben hätte, doch unter allen Umständen schwerlich in den noch ungesicherten Eroberungen des Christenthums, tief im Sachsenlande, wären beschäftigt worden. Also wird an dieser Stelle der Vermuthung nicht auszuweichen seyn, daß unser Schriftsteller auf seinen italienischen Reisen mit jener, wie oben angeführte Stellen zeigen, seinerzeit fest angenommenen und verbreiteten Ansicht bekannt geworden: daß die Byzantiner während der dunkleren Abschnitte des Mittelalters in den Künsten eine dauernde Ueberlegenheit besessen, einen wichtigen Einfluß auf den Geschmack der westlichen Europäer ausgeübt haben.

In Lami's Auffassung dieses historischen Verhältnisses war demnach wenigstens die eine Seite, die Vorzüglichkeit griechischer Kunstarbeiten, im Ganzen richtig verstanden; in der Auffassung seiner Nachfolger findet sich indeß, bey größter

*) Gobelin. Personae Cosmodr. aet. VI. ap. Meibom. scriptt. rer. Germ. Vol. I. p. 257. — Meinwercus quandam cappellam prope majorem ecclesiam Paderbornensem, quondam per Geroldum consanguineum et signiferum Caroli M. *per Graecos operarios constructam* etc. etc.

Dreustigkeit und Zuversichtlichkeit des sich Gehabens, nur allseitige Unkenntniß, Verwirrung und Widerspruch.

Lastri, der Verfasser vieler unterhaltender Mittheilungen aus den handschriftlichen Schätzen der florentinischen Bibliotheken, hatte die Anmaßung, sichere und minder ausgemachte Thatsachen, welche zu seiner Zeit zur Sprache gekommen, ohne alle Anschauung ihres Gegenstandes in eine kurze Uebersicht zusammenzudrängen, welche lautet, wie folgt *):

„Es ist Niemand verborgen, daß diese Kunst zu keiner Zeit in Italien erloschen ist; obwohl sie viele Jahrhunderte hindurch, in den barbarischen Zeiten, gesiecht hat. Es waren starke Erschütterungen nöthig, sie wieder zu beleben; diese aber sind gerade um das eilfte Jahrhundert unserer Zeitrechnung eingetreten.

Die neue Verfassung, welche fast alle italienische Städte aus sich entwickelten oder erwarben; die Wissenschaften, welche eben zu dämmern begannen; die Ankunft endlich griechischer Künstler zu Florenz und Rom; alle diese Ereignisse brachten damals Gährung in den Lebensgeist."

Ehe wir Lastri weiter reden lassen, muß ich erinnern, daß er den Aufschwung der italienischen Kunst, wie ich oben **) erwiesen, höchst irrig in das eilfte Jahrhundert verlegt. In Ansehung indeß seiner Annahme griechischer Ankömmlinge wird diese willkührliche, auf keine, ins Einzelne eingehende, Forschung sicher begründete Annahme durch oben beleuchtete Stelle des Leo von Ostia herbeygeführt seyn, für welche wir bereits den rechten Gesichtspunkt aufgefunden haben.

---

*) Osservatore Fiorentino, To. II. p. 136. sq.

**) S. Abh. No. V.

Allein auch in einer viel neueren Epoche verknüpfte er mancherley halbverstandene Angaben älterer und neuerer Schriftsteller zu einer ganz falschen Entwickelung. Er sagt nemlich: „bis auf diese Zeit (des Cimabue) hielt sich die Malerey im Geschmack- und Einsichtslosen; den Figuren fehlte es an guter Stellung und an richtigem Verhältniß; sie standen auf den Spizzen der Füße und waren durchhin hager und trocken. Zu Ende aber des (dreyzehnten) Jahrhunderts begannen die Maler, ihnen mehr Ansehen zu geben, und die Trockenheit der griechischen Musaicisten zu verlassen. — Diese Vorzüge bewirkten, daß man den Cimabue allgemeinhin als den Wiederhersteller der Malerey betrachtete."

Figuren mit heruntergebogenen, nicht wagerecht stehenden Füßen, welche Lastri wahrscheinlich aus dem Vasari, schwerlich aus eigener Wahrnehmung kannte, finden sich, lange nach Cimabue, noch im funfzehnten Jahrhundert. Ihre Verdrängung ist demnach dem Cimabue eben so wenig beyzulegen, als der Vorzug, sich von der griechischen Manier entfernt zu haben, da er gerade in dieser Malart Meister war. Indeß sollte der Ruhm, den Cimabue unter seinen Zeitgenossen erlangt hatte, auf alle Weise gerettet werden; als Stifter der neueren Kunst war er nicht länger anzusehen, nachdem unter den älteren Künstlern wenigstens Guido von Siena und Giunta von Pisa bekannter geworden; also mußte er, da es bey den materiellen Kunstansichten neuerer Italiener entfernt lag, seinen Ruhm auf eine gewisse Ueberlegenheit und Mächtigkeit des Geistes zu gründen, mindestens ein Verbesserer äußerlicher Handhabungen der Kunst gewesen seyn.

In wie weit indeß Cimabue, oder Duccio, oder andere der spätesten Nachahmer griechischer Vorbilder, diese in äuße-

ren Kunstvortheilen übertroffen haben, ist eine Frage, deren Beantwortung wir noch aussetzen müssen, da uns vor der Hand unter den italienischen Malern in griechischer Manier nicht die spätesten, sondern eben nur die früheren angehen.

In Vergleich mit diesen werden wir die griechischen Maler nicht wohl, gleich obigem Schriftsteller, einer größeren Trockenheit anklagen, unter allen Umständen aber durchaus nicht zugeben können, daß willkührlich und ohne alle urkundliche Gründe auf ihre Rechnung geschrieben werde, was irgend Rohes, über menschliche Erwartung Bäuerisches in italienischen Alterthümern aufzufinden ist. Der Wunsch, den Griechen nichts, oder doch so wenig als möglich zu verdanken, verleitete zwey Kunstrichter des verflossenen Jahrhunderts, den Vater Della Valle*) und den bekannten Lanzi**), ein beyspiellos rohes Gepinsel in einer Kapelle der Gewölbe, unter der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz, ohne alle Gründe, sey es der Analogie oder der Urkunde, für griechische Arbeit zu erklären. Den Ueberrest dieser Malerey, welcher vor einigen Jahren viel Bereitwilligkeit zeigte, vollends von der Mauer abzufallen, betrachtete ich verschiedentlich mit Interesse und Verwunderung. Einmal konnte ich den Gegenstand auf keine Weise errathen, wenn die übrigen Köpfe, der eine mit einem Stiergeweihe, nicht etwa Teufel, und das Ganze Ereignisse der Unterwelt darstellen sollte. Die Malart, sogar der Kalkbewurf, an welchem die Farbe klebte, übertraf Alles, was ich früher angeführt habe, an Unsauberkeit, Unbehülflichkeit, Ro-

*) Della Valle, P. Guglielmo, Lettere Senesi, T. II. p. 9.

**) Lanzi, stor. pitt. dell' Italia, T. 1. Origini e primi metodi della pittura risorta. (Ed. Pisan. 1815. 12. p. 16.)

higkeit. Da nun die Spuren einer zweiten Kalklage mit Malerey des vierzehnten Jahrhunderts noch immer daran hafteten, vonwelchen Della Valle erzählt, sie sey eben damals herabgefallen, als er eben des Beweises bedurft *), daß Cimabue von seinen griechischen Meistern nichts Erhebliches habe erlernen können: so ist so viel gewiß, daß sie älter sind; und da, so weit ich eingedrungen, im dreyzehnten Jahrhundert die Kunst in Toscana auf einer so ungleich höheren Stufe gestanden, so läßt sich annehmen, dieses Gepinsel sey im zwölften oder in einem der vorangehenden entstanden. Uebrigens gehörten sie wahrscheinlich schon damals nicht zu den besten Leistungen ihrer Zeit und Gegend, da das Gemäuer, an dem sie haften, nothwendig nicht zu dem neuen, erst im dreyzehnten Jahrhundert begonnenen Klosterbau, sondern zu der kleinen vorstädtischen Pfarre gehört haben muß, welche damals den Dominicanern eingeräumt worden.

Nicht das Denkmal an sich selbst, dessen wir, nach dem bereits Gemeldeten, durchaus entbehren können, wohl aber die Zuversicht, mit welcher jene Kunstgelehrten, was sie wünschten, auch glaubten, was sie glaubten, auch mit größter Dreustigkeit behaupteten, gehört meines Erachtens zu den Perlen und Merkwürdigkeiten der neueren Kunstgeschichte. Lanzi geht davon aus, „daß Vasari melde, die Meister des Cimabue haben die Kapelle Gondi in Sta Maria Novella ausgemalt; die Kapelle sey indeß erst im folgenden Jahrhundert

*) Della Valle, l. c. — „Un accidente, di quelli che talora scuoprono in un momento agli uomini ciò, che essi in vano ricercato avrebbono lungo tempo, per lo scrostarsi dell' intonacod'un muro, che é sotto la sagrestia di S. Maria di Firenze, e che *probabilmente* é uno di quelli dipinti dai Greci, maestri di Cimabue etc.

erbauet worden *)." Hieraus hätte er folgern können, daß Vasari überhaupt diese kleinen kunstgeschichtlichen Umstände, welche er so vertraulich erzählt, als wäre er dabey gewesen, nur aus der Luft gegriffen habe. Doch obwohl es schon an sich selbst wenig wahrscheinlich ist, daß Vasari in Dingen, die ihm schwerlich umständlich bekannt waren, der That nach die Wahrheit berichte, so wollte doch Lanzi und sein Gefährte ihm in Bezug auf die Person und Handlung willig glauben; nur in Bezug auf den Ort, nahmen sie an, habe Vasari sich geirrt; sich selbst aber räumten sie die Fähigkeit und Befugniß ein, den Ort, den schon Vasari verfehlt, nach dem bloßen Gefühle aufzufinden. Hätten sie nun doch wenigstens die Eigenthümlichkeiten griechischer Manieren und Vorstellungen der Kunst gekannt, so würden sie aus malerischen Analogieen allenfalls haben entscheiden können, ob in irgend einem Winkel des alten Baues griechische Arbeiten vorhanden seyn, oder auch nicht. Ueber solche Vorbereitungen waren sie indeß weit erhaben; sie brachten die Fähigkeit, oder den Willen, griechische Arbeit zu erkennen, von Anbeginn hinzu; und durch so viel Irrwege der Gedankenfolge, so viel Entschiedenheit der Absicht, wurden sie dahin verleitet, für griechische Malerey zu erklären, was nimmer auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit byzantinischen Kunstarbeiten gezeigt hat.

Auf mancherley Weise hat man demnach sich bemüht, aus den unbestimmten Andeutungen des Vasari hervorzuwinden, was jedesmal gefiel. Einige haben, gleich dem Baldi-

---

*) Lanzi l. c.; Erra però (il Vasari) facendogli operare (i Greci) nella cappella de' Gondi fabbricata insieme con la chiesa tutta un secolo appresso; *e dovea dire* in altra cappella sotta la chiesa etc.

nucci, auf ihm fortgebauet, als wenn er in so entlegenen Dingen als Quelle zu betrachten wäre; andere haben seine Angaben durchaus verworfen, wie Muratori; noch andere endlich haben die Ankunft von Griechen, nicht etwa in Venedig und Pisa und anderen Seestädten Italiens, sondern eben jene noch zweifelhafte *) zu Florenz ihm unbedingt eingeräumt **), hingegen, einer grillenhaften Nationaleitelkeit zu

*) Ein einziger Schriftsteller, Richa, delle chiese di Firenze, T. VI. Introduc. p. XLI. behauptet, den griechisch lautenden Namen Apollonius unter den Musivarbeitern aufgefunden zu haben, welche in der Johanniskirche zu Florenz arbeiteten. Doch begleitet er seine Angabe weder mit einer umständlichen Citation des ohnehin verlegten Archives, noch mit dem Jahre, in dem er angestellt und bezahlt worden. Und da er auch sonst, wie ich an anderen Stellen zeigen werde, Archive citirt, die er nicht selbst durchgesehen; so werden wir ihm auch nicht so übereilt einen vollen Glauben einräumen dürfen.

**) Lastri giebt, osservatore Fior. T. V. p. 61 sq., eine zweyte Uebersicht der mittleren Kunstgeschichte, welche beschließt: „Comunque siasi di tal questione, *egli é però certo,* che la republica (Fiorentina) pensò a chiamar de' Maestri di quest arte dalla Grecia o piuttosto da quei luoghi d'Italia, dove già essi l'esercitavano, affine di rimetterla in grido. Scolare di questi fu Cimabue, e la sua maniera alquanto secca la dimostra abbastanza."

Das Archiv, delle riformagioni, zu Florenz blieb mir jederzeit unzugänglich; der Archivar, Brunetti, ist selbst Schriftsteller. Also hätte ich auf keine Weise auf das Berufungsdecret jener Griechen stoßen können, wenn solches etwa vorhanden wäre. Uebrigens bezweifle ich, daß Lastri ein solches gesehen habe, einmal, weil er es nicht näher nachweist, da es doch, wenn beurkundet, in der Frage, welche er untersucht, den Ausschlag gegeben hätte; dann, weil er nicht wußte, ob diese Griechen aus Griechenland, oder aus irgend einer italienischen Stadt berufen worden. Wenn je ein solches Berufungsdecret vorhanden war, so mußte der Ort genannt seyn, von woher man die fremden Arbeiter berief; Namen der

genügen, sich der leeren Einbildung hingegeben, daß eben diese Griechen rohe, ungeschlachte Gesellen gewesen. Eben wie jene Musaicisten des Leo von Ostia, wie schon gemeldet worden, nur Fußböden verfertigt haben sollen, weil diese für die niedrigste Verwendung der musivischen Kunst gelten; so sollten auch die Griechen des Vasari eben nur Sudler gewesen seyn, über welche man in solchem Falle annehmen müßte, daß die Florentiner sie aus bloßem Mitleid beschäftigt hätten. Doch werden deutsche Leser allen diesen Windungen des Unverstandes, der Leichtgläubigkeit, Willkühr und Einbildung in Fiorillo's größerem Werke nachfolgen können, den seine italienischen Gewährsmänner bey Darstellung dieses historischen Verhältnisses bald zu dieser, bald zu jener anderen Meinung hinüberziehen *).

Wie ich mir verspreche, steht es unter uns nicht länger in Frage, ob das Vorbild oder die Belehrungen byzantinischer

---

Künstler, nähere Bestimmung der Arbeit, die man ihnen aufgegeben, auch andere Umstände würden daraus bekannt worden seyn. — Wir müssen uns indeß mit dem Meister Appollonio des Vasari und Richa begnügen, dessen Namen kein zuverlässiger Berichtgeber jemals in Urkunden gesehen, dessen Zeitalter, wenn wir auch annehmen, daß der Name irgendwo genannt werde, doch ganz unbekannt ist; welcher demnach lange vor Cimabue, schon zu Aufang des dreyzehnten Jahrhunderts, von Pisa nach Florenz gekommen seyn könnte, oder wenn später, nachdem die griechische Manier längst in Gebrauch war, nicht mehr als Lehrer, sondern als Gehülfe und Arbeiter mußte angestellt seyn. — Daß Cimabue Schüler dieser unbeurkundeten, zeitlosen Griechen gewesen sey, wird auch hier nur aus Wahrscheinlichkeitsgründen angenommen. Seine griechische Malart konnte er indeß, wie wir sehen werden, auch von seinen italienischen Vorgängern erlernt haben.

*) S. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Kste., Bd. I. S. 38. 42. 54. 68. 75. Bd. II. S. 5. 8. 739 f. Bd. IV. Einleitung. S. 33.

Künstler jemals auf italienische eingewirkt; wir hätten demnach nur noch jenes bereits Vorgedeutete zu erörtern: wann diese Einwirkung denn eingetreten sey, und in wiefern sie der italienischen Kunstübung Gedeihen und Förderung gebracht habe.

Das späteste unter mir bekannten Denkmalen eigenthümlich italienischer Barbarey, die Altartafel der Gallerie zu Siena vom Jahre 1215, habe ich bereits beschrieben. Der Katalog dieser Sammlung, welcher überhaupt voll dreister Griffe, giebt dieses Bild, ohne allen Beweis und gegen alle Wahrscheinlichkeit, für eine Arbeit des Jacob von Turrita, eines der früheren Nachahmer oder Schüler der Griechen, dessen Werke wir späterhin aufzählen wollen. Hingegen ist das älteste Denkmal italienisch-neugriechischer Malerey, so mir bekannt geworden, jenes große Musiv der Vorseite am Dome zu Spoleto, dessen verkleinerte Abbildung einer Abhandlung im Kunstblatte, 1821. No. 8, beyliegt. Nemlich das älteste bezeichnete und sichere Denkmal; denn es ist nicht eben unwahrscheinlich, daß jene Mauermalereyen in gutem neugriechischen Style, welche die Seitenwände des Mittelschiffes in der Kirche S. Pietro in Grado, auf dem Wege von Pisa nach Livorno, verzieren, um Decennien älter sind. Am unteren Rande des colossalen, ganz wohl erhaltenen Gemäldes (die Erhaltung selbst ist Zeugniß für die Verbreitung der besseren Technik der Byzantiner) befindet sich eine musivische Leiste mit folgender ganz ächten Inschrift:

+ HEC EST PICTVRA QVAM FECIT SAT
PLACITVRA
DOCTOR SOLSERNVS HAC SVMMVS IN
ARTE MODERNVS

ANNIS INVENTIS CVM SEPTEM MILLE DV-
CENTIS.
OPERARII . . . .

Im Felde neben den Figuren, deren Annäherung an minder gute Vorbilder griechischer Abkunft auffallend, deren Ausführung nicht ohne alle Spur italischer Rohheit, liest man oben, neben Christus, das bekannte: IC. XC., an den Seiten: SCA MARIA. SCS IOHANNES. Auch der Thron Christi hat einige Ueberladenheiten der byzantinischen Verzierungsart, denen wir schon mehrmal bey dem Throne Gott Vaters oder des Heilands begegnet sind.

Also schon innerhalb des ersten Jahrzehends des dreyzehnten Jahrhunderts hatte, wie dieses Denkmal unwidersprechlich darlegt, die Nachahmung, oder auch die Schule der neueren Griechen in Italien tiefere Wurzeln getrieben, als jemals vorher bei den mannichfaltigsten, nie abgebrochenen Berührungen beider Nationen. In der Folge aber, nach dem Jahre 1220, begegnen wir überall bey namhaften italienischen Meistern theils der griechischen Behandlungsart von mancherley Stoffen und Werkzeugen, deren die Malerey sich bedient, theils aber auch der Nachbildung und Nachahmung bestimmter Gebilde der griechischen Malerey, oder doch den eigenthümlichen Abänderungen, welche die letzte, bey gemeinschaftlichen Kunstvorstellungen, in deren Auffassung und äußere Zurichtung aufgenommen hatte.

Zuerst begegnen wir (viele halbverdorbene, gewiß diesem Zeitalter angehörende, doch unbezeichnete Madonnen *) über-

---

*) Solcher alten Madonnenbilder ohne Jahr und Namen zählt

gehend) der berühmten colossalen Madonna des Guido von Siena, auf einem Altare der Dominicanerkirche zu Siena. Diese nicht unerhebliche Arbeit, welche so lange Zeit unbeachtet vor aller Augen gestanden, ward erst neuerlich durch den Localpatriotismus der Sieneser, und, wenn ich nicht irre, besonders durch den Vater Della Valle auch in weiteren Kreisen bekannt. Die Arbeit darin ist allerdings, so weit sie erhalten (denn das Bild ist hie und da übermalt), noch immer gleich weit von der mageren Zierlichkeit der Byzantiner, als von der

---

Lanzi (sto. pitt. allgemeiner, und besondere Eingänge) gar viele auf, worin er den örtlichen Forschern der italienischen Städte folgt, ohne ihre Angaben, welche doch nicht so gleichmäßig wohl begründet sind, einer näheren Prüfung zu unterwerfen. Unter den sienesischen, welche dem Lanzi aus den Lettere Senesi bekannt waren, untersuchte ich verschiedene an der Stelle. Die Madonna auf dem einzigen Altare der alten Kirche di Betlem, neben der Pfarre S. Mammiliano, vor dem römischen Thore der Stadt Siena, ist auf Holz gemalt, das sich geworfen hat. Sie ist daher bis auf die Köpfe mit dicker Farbe durchaus überschmiert, die Köpfe selbst stellenweise aufgefrischt, doch die Augen der Madonna noch ziemlich rein. Gerade diese zeigen indeß schon Hinneigung zu jenem verlängerten Schnitt, welcher nach meinen Erfahrungen erst gegen das vierzehnte Jahrhundert üblich geworden; weshalb dieses Bild wohl nicht so gar viel älter seyn kann. — Die Jungfrau in der Kirche S. Maria di Tressa, fuor di porta S. Marco, die besser bewahrt ist, könnte indeß dem Ansehen nach wohl etwas älter seyn, sogar als oben beschriebene von Guido von Siena. Mutter und Kind blicken gerade aus dem Bilde hervor; ihre Stellung hat eine gewisse bildnerische Einförmigkeit. Die Augen der Madonna sind noch weit geöffnet, zwar ungleich stehend, doch nicht ohne Verstand umrissen. In ihrem Munde ist gleichfalls einige Feinheit, dagegen in den Backen ein heller Zug, der nur durch entschiedenstes Mißverständniß überlieferter Andeutungen zu erklären. — Das Kind ein kleines Männchen. Die Engel am Nimbus der Madonna Libellen, die sie umschweben.

breiteren Formenandeutung des Cimabue entfernt. Doch bediente sich der Künstler, wie schon der Hauptton des Bildes lehrt, griechischer Bindemittel, vergoldete die Fläche hinter den Figuren, und ahmte vielleicht (denn es fehlt uns dafür unter vorhandenen griechischen Madonnen ein Beyspiel) irgend einer griechischen Tafel nach. Der weitläuftige, obwohl nicht reich verzierte, Thronsessel scheint von daher entlehnt zu seyn; hingegen zeugt die etwas schräge Lage und Stellung der Hauptfigur, welche sich bequem auf dem räumigen Lehnsessel ausbreitet, von eigener Erfindung oder Auffassung aus dem Leben. Die unverhältnißmäßige Kleinheit und Magerkeit des Kindes, die widrige Verkleinerung der Engel und Gott Vaters in den oben über der Abtheilung des goldenen Feldes ausgesparten Winkeln, erinnern, das eine an byzantinische, das andere an barbarisch italienische Gewöhnungen, welche in diesem Bilde in einander überzugehen und gegenseitig zu verfließen scheinen.

Die Inschrift auf der unteren Leiste des Bildes, welche Della Valle *) und Benvoglienti **) noch vollständig gelesen, war schon im Jahre 1818 in den Zügen des Namens beschädigt, alles Uebrige indeß durchaus erhalten und lesbar, wie folgt:

+ ME GV . . . DE SENIS DIEBVS DEPINXIT AMENIS

---

*) S. Lettere Senesi; Vasari, ed. San., in den Anm., und Lanzi, T. 1. zu Anfang der Sieneser Schule, will wahrnehmen, daß Guido, der sich eben zuerst den Griechen angenähert: se n'era allontanato non poco in quella nostra Signora etc.

**) In seinen handschriftlichen sienesischen Nachrichten, welche viele Bände der Bibliothek der Sapienza zu Siena einnehmen.

QVEM CHRISTVS LENIS NVLLIS VELIT
ĀGERE PENIS
AÑO. D̄. M̊. C̊C. XXI.

Ungleich gewandter in der Anwendung griechischer Kunstfertigkeiten, glücklicher in der Wahl und Nachahmung altchristlicher oder mittelalterlich griechischer Vorbilder, war jener Künstler, welcher im Jahre 1225 die Altarnische der Johanniskirche zu Florenz musivisch verziert hat. Dieses Werk, in so weit es noch besteht, bekleidet die Flächen eines Kreuzgewölbes von geringerer Tiefe, als Breite, auf welchem, nicht ohne Erinnerung an altchristliche, spätantike Eintheilungen, in der Mitte, wo die Gewölbrippen sich am meisten verflächen, ein Rund angebracht worden, dessen äußere Einfassung schon etwas willkührlicher verziert ist.

Dieser äußere Kreis wird mit dem inneren durch wunderliche Kandelaberformen verbunden, welche jedesmal in einem Cherub endigen; im goldenen Felde, von einem Kandelaber zum anderen, ein Prophet mit beygesetztem Namen; die letzten zeigen in der Gestalt, Stellung, Gewandung, in der Behandlung überhaupt, besonders des Haars, recht viel Geschmack, und die Absicht, Würde und Hoheit auszudrücken. Ich will nicht entscheiden, ob italienische oder griechische Nachahmungen altchristlicher Vorbilder hierin dem Künstler vorgeleuchtet haben; genug, daß sie dem Besten, so in den griechischen Denkmalen des Mittelalters aus dem höheren Alterthume sich erhalten hat, z. B. dem kleinen Musiv des Schatzes eben dieser der Johanniskirche, in jeder Hinsicht nahe stehen.

Der innere Kreis enthält das Lamm Gottes, und, golden auf rothem Grunde, die Beyschrift:

HIC

HIC DEVS EST MAGNVS MITIS QVEM DENOTAT AGNVS.

In den Zwickeln des Gewölbes, in vier rothen Feldern, liest man in großen goldenen, dem Zeitalter, wie obiger Inschrift entsprechenden Zügen, deren überall deutliche Abkür ungen ich auflöse, wie folgt:

1) ANNVS PAPA TIBI NONVS CVRREBAT HONORI
AC FEDERICE TVO QVINTVS MONARCHA DECORI.

2) VIGINTI QVINQVE XPI CVM MILLE DVCENTIS
TEMPORA CVRREBANT PER SE GLORIA CVNCTA MANENTIS.

3) HOC OPVS INCEPIT LVX MAI TVNC DVODENA
QVOD DNI NRI CONSERVET GRATIA PLENA.

4) SANCTI FRANCISCI FRATER FVIT HOC OPERATVS
IACOBVS IN TALI PRE CVNCTIS ARTE PROBATVS

Wir wissen, wie wenig den Angaben des Vasari in älteren Dingen zu trauen ist, wie leichtsinnig er geforscht, wie willkührlich er Begebenheiten und Zeitbestimmungen durcheinander geworfen. Demungeachtet hat man bisher, nach seinem Vorgange, angenommen, dieser Bruder Jacob müsse durchaus derselbe seyn, der in anderen und späteren Werken sich selbst

Jacobus Torriti, den Vasari *) Jacopo da Torrita nennt, einem Orte des sienesischen Gebietes. Die Geschichtschreiber der sienesischen Schule nehmen daher dieses florentinische Werk in Anspruch, und Lanzi, welcher ihnen folgt, nimmt zwar Bedenken, die Thätigkeit dieses Künstlers bis zum Jahre 1300 auszudehnen, findet es indeß nicht befremdend, daß er noch im Jahre 1289 **) die Tribune von S. Maria maggiore zu Rom beendigt, und darauf die andere des Laterans begonnen, mithin über sechszig Jahre lang gewirkt habe, sogar, wenn wir willkührlich annehmen wollten, das florentinische Werk sey dessen früheste Arbeit.

Daß Jacob zu Florenz seinen Geburtsort ausgelassen, würde sich aus dem Verse erklären lassen, dem dieser Name vielleicht nicht wohl mehr einzufügen war. Doch um behaupten zu können, er sey bloß ausgelassen worden, müßten wir aus anderen Denkmalen beweisen können, daß dieser erste Jacob wirklich derselbe sey, der auf späteren Werken seine Vaterstadt Turrita zu seinem Klosternamen Jacob hinzugesetzt. Der Vater Richa ***) freilich giebt uns Auszüge von Auszügen aus dem Archive der Zunft, welcher die Verwaltung der florentinischen Johanniskirche obgelegen. In diesen heißt es: „Die Altarnische oder Tribune ward im Jahre 1202 an dem Orte, wo ehemals das Thor, zu bauen begonnen." — Schon diese Notiz, welche richtig und vielleicht urkundlich seyn wird,

*) Vasari, vita d'Andrea Tafi.

**) Lanzi, l. c. T. 1., zu Anfang seiner Scuola senese. In den mehrmal wiederholten Jahreszahlen hat der Druckfehler 1389. 1390. 1392. für 1289 ꝛc. sich eingeschlichen, den auch die Nachdrücke wiederholen.

***) Delle chiese di Firenze, T. VI. Introduz. p. 33 s.

vermischt der Senator Strozzi, Berichtgeber des Richa, mit eigenen Bemerkungen über Größe und Schönheit und Anlage dieses Anbaues; weshalb ich fürchte, daß auch die nachfolgenden Bemerkungen, welche unter allen Umständen keine wörtliche Auszüge seyn können, mit Zusätzen vermischt sind, welche in angenommenen Meinungen, und, mittelbar oder geradehin, selbst in der Autorität des Vasari ihren Grund haben möchten.

Es heißt darin: „Das Gewölbe der Tribune wird im J. 1225 vom Bruder Jacob von Turrita, Franciscanerordens, in Musiv gesetzt, für welches Werk er von den Consuln der Zunft guten Lohn empfängt.“ — Das Jahr, der Name und Stand des Bruder Jacob wird durch obige Inschrift hinreichend beurkundet; ob aber der Zusatz, von Turrita, vom Senator Strozzi in Urkunden gelesen, oder nur aus dem Vasari supplirt sey, dessen „premj straordinarj“ der Typus der „premj buoni“ des Strozzi zu seyn das Ansehen haben, wird sich erst dann entscheiden lassen, wann ein fleißiger, gewissenhafter Arbeiter einmal das Archiv der arte di Callimala durchgangen haben wird, welches zu meiner Zeit verlegt oder verstreut, gewiß mir unzugänglich war. Indeß wage ich, von eigner Anschauung italienischer Archive ausgehend, die Vermuthung, daß schwerlich aus so alter Zeit ganz gleichzeitige Nachrichten über Verstiftungen an Künstler und ähnliche Specialien vorhanden seyn dürften. Erst um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts werden die Archive, die ich gesehen, in kleineren Dingen ergiebiger, und, der Erhaltung nach, mehr zusammenhängend.

Gewiß war der Name Jacob in jener Zeit weder der Kunstgeschichte, noch dem Franciscanerorden so fremd, daß er nicht mehrmal bei nahen Zeitgenossen sich wiederholte. An

22 *

einem halberhobenen, von kleinen Figuren gezierten Kandelaber derselben Johanniskirche, an welchem Spuren des gothischen Verzierungsgeschmackes das dreizehnte Jahrhundert anzeigen, liest man: IOHANNES IACOBI — DE FLORĒ — ME FE . . . .

Auf jenem Musiv der Tribune des Laterans, dessen Bilder zu sehr erneuet sind, dessen Entstehung verhältnißmäßig einer zu weit vorgerückten Zeit angehört, um uns an dieser Stelle zu beschäftigen, liest man unten im Felde, neben einer kleinen Bildnißfigur:

IACOBVS TORITI
PICTO. H. OPVS FECIT

und neben einer anderen:

FR̄. IACOBVS DE CAMERINO SOCI9 MAGR̄I OP̄IS RECON . . . DAT SE . . . . TIS BEATI IOH̄IS.

Eben so wohl nun, als hier ein Gehülfe jenes Meister Jacob, welcher wirklich von Turrita, oder des Torrito Sohn oder Lehrling war (denn auch darüber könnten Zweifel erhoben werden, wenn es von einigem Belang wäre), konnte nicht minder auch ein Vorgänger desselben Jacob geheißen haben. Daß ein florentinischer Künstler jener Zeit Jacob geheißen, wird aus obigem Johannes, Jacobs Sohn oder Schüler, ziemlich wahrscheinlich. — Auf der anderen Seite zeigen die Inschriften der römischen Musive des sicheren Meister Jacob von Turrita, im Lateran, außer den schon angeführten, neben dem Bildnisse des Papstes:

NICOLAVS P̄P̄ IIII. S̄C̄Ē D̄Ī GENIT . . . . SERVI.;

und in Sta. Maria maggiore, nach der Inschrift des Künstlers: IACOBVS TORRITI PICTOR H̄ OP9 MO-

SIAC. FEC., die andere: NICOLAVS PP IIII. und: DNS IACOBVS DE COLVPNA CARDINALIS., so daß diese Arbeiten zwischen 1287 (88) und 1292, also beynahe sechszig Jahre nach jenem florentinischen Musive beschafft seyn mußten. Da nun doch anzunehmen ist, daß jener florentinische Bruder Jacob nicht mehr Jüngling war, als er jenes, nach den Umständen so ausgezeichnete Musiv vollbrachte; so würden wir seine künstlerische Wirksamkeit noch ungleich weiter ausdehnen müssen, wollten wir anders hindurchführen, daß beide Werke demselben Meister angehören *).

Wie Andere künftig diese Zweifel beseitigen mögen, so geht doch unter allen Umständen aus diesen Inschriften hervor, daß die Stiftung des heil. Franz in jener Zeit beachtenswerthe Künstler in ihre Mitte aufgenommen, oder aus sich selbst hervorgebildet habe, was Dank und Beachtung verdient. Allein auch ein anderer Nachahmer oder Lehrling der Griechen, Junta, oder Giunta von Pisa, hat in letzter Stadt, und besonders im Mittelpuncte des Ordens, zu Asisi, den Schutz und die Beförderung der Brüder des heil. Franz genossen. Eben wie die Belebung und Steigerung damals vorwaltender Gefühle, so scheint auch der Aufschwung der neueren Malerey, welche aus jenen sich hervorgebildet, mit der minder selbstischen, Liebe und Sehnsucht athmenden, Schwärmerey des heil. Franz in enger Verbindung zu stehen.

Nach alten Nachrichten befand sich vormals in der Kirche des heil. Franz zu Asisi ein Kruzifix, auf welchem die Worte:

---

*) Della Valle vermuthet, es sey dieser Urheber der römischen Musive ein Fra Giacomo da Turriechio bey Camerino, der um 1270 geblüht habe.

F. Helias fecit fieri. Jesu Christe pie miserere precantis Heliae. Juncta Pisanus me pinxit. an. d. 1236. Indict. IX *). Wir dürfen diesem Berichte trauen, weil er von einem Schriftsteller herrührt, der in kunstgeschichtlichen Dingen weder Ansichten vorgefaßt, noch Meinungen zu vertheidigen hatte. Andere, ursprünglich urkundliche Nachrichten ertheilt über diesen Maler Morrona, der redlichste und umsichtigste unter denen, welche ihr Leben darangesetzt, die Kunstgeschichte einzelner italienischer Städte zu beleuchten; Kunden **), welche freilich durchhin aus zweyter Hand geschöpft, und vielleicht schon in der ersten ohne Aufmerksamkeit ausgeschrieben worden, da es seinen Auszügen an aller Nachweisung fehlt, welche bey durchaus neuen Nachrichten zur Beglaubigung nöthig sind. Ich habe seine Angaben schon aus diesem Grunde nicht prüfen können, weshalb ich dieselben nicht verbürge. Wollten wir ihnen Glauben beymessen, so wäre Giunta ein Sohn des Guidotto, hätte er schon 1202 gemalt und noch um 1255 geblüht. Doch fragt es sich noch, ob der Juncta Guidotti, pictor, derselbe Junta sey, dessen Kunstrichtung noch immer aus einem ganz wohl erhaltenen Gemälde zu bestimmen, dem Kruzifixe in einer Kapelle des rechten Armes der Kirche Sta. Maria degli Angeli in der Ebene nächst Asisi.

In diesem Bilde ist die Stellung und Lage der Gestalt des Heilands nicht mehr die aufgerichtete, italienische, welche wir oben in drey gleichartigen Bildern des Gekreuzigten, den Arbeiten eines alten umbrischen Meisters, oder seiner Zeitgenossen, hatten kennen gelernt; vielmehr ist sie ausgebogen,

---

*) Wading, ann. ord. S. Franc.; Angeli, über Asisi.

**) Pisa illustr. To. II. P. 1. cap. IV. §. 1. (Ed. sec. p. 127.)

mit gesenktem Haupte, gleichwie in griechischen Kreuzesbildern, namentlich wie der Gekreuzigte in jenem Kalendario, welches zu Florenz im Schatze der Johanniskirche bewahrt wird. Allein auch in der Ausführung zeigen sich Spuren griechischer Schule. Das Bindemittel ist entschiedener noch, als in jenem Bilde des Guido von Siena, jenes dichtere, verdunkelnde, glänzende der Byzantiner; der Auftrag gestrichelt, genau; gegen die gänzliche Abwesenheit des Helldunkels gehalten, welche ich oben an älteren Denkmalen italienischer Abkunft nachgewiesen, ist hier schon Modellirung und Streben nach Halbtönen, welche letzte, wie bey den Griechen, stark in das Grünliche fallen. Bey Morrona findet sich eine rohe Nachbildung dieser Arbeit, welche vom Ganzen hinreichende Vorstellung giebt *).

Die Aufschrift am Fuße des Bildes ist leider zu Anfang beschädigt; doch liest man noch:

. . NTA PISANVS
. . . TINI ME F . . .

Lanzi **) macht es geltend, daß er in der zweyten Reihe zuerst richtig . . . TINI gelesen habe; und in der That begreife ich nicht, wie Morrona das rundliche N für ein P nehmen und im Ganzen TIPI lesen konnte, da das italienische Diminutiv ini so nahe zur Hand lag. Ob aber der erste befugt sey, das Fehlende zu ergänzen, und daraus *Jun*tini zu machen, dürfte um so mehr in Frage stehen, da die freilich lauen Forschungen der Pisaner bisher nur einen Juncta Guidotti an das Licht gefördert haben.

---

*) l. et To. etc.

**) l. c. origini etc.

Andere Malereyen, welche dem Ansehen nach mit den bezeichneten zusammenfallen, doch leider keine Aufschriften enthalten, aus denen Jahr und Meister zu erweisen wäre, finden sich vereinzelt an den Mauern, auf den Altären vernachlässigter Kirchen, oder in historisch geordneten Sammlungen, vornehmlich solcher Städte, welche eben zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, gleich Pisa und Siena, den Wendepunct ihrer Macht und Größe erreicht hatten. Verschiedene Antimensia, deren Hauptentwurf allerdings jenem barbarisch-italienischen Denkmal vom Jahre 1215 entspricht, deren Ausführung indeß, dem färbenden Stoffe, dem Auftrag, der Zeichnung nach, Bekanntschaft mit griechischen Kunstmanieren darlegt, bewahrt die Sammlung der Akademie zu Siena. Das eine, in der Mitte die größere Figur des heil. Johannes Bapt., zu den Seiten Abtheilungen mit Geschichten aus seinem Leben, ist schwerlich noch aus dem zwölften Jahrhundert, wie der Verfasser des Katalogs nach Eingebungen einer minder begründeten Kennerschaft behauptet hat. Das andere, aus der Kirche S. Giovannino di Pantaneto, mit Geschichten aus dem Leben und Leiden des Apostels Petrus, ist der Behandlung nach ungleich italienischer, als jenes; doch glaube ich, daß der Künstler so viel altchristliche und halbantike Erinnerungen, als vornehmlich in Gebäuden und Kleidungen darin vorkommen, leichter aus neugriechischen, als aus italienischen Denkmalen des höheren christlichen Alterthums dürfte aufgenommen haben. Zu Pisa, in der Kirche S. Pietro in Vinculis, findet sich eine Altarbedeckung, welche mit der vorangenannten der Akademie zu Siena im Entwurf, wie in der Ausführung, viel Aehnlichkeit zeigt. Doch sind die Vorstellungen noch entschiedener griechisch; Christus am Kreuze mit geschwollenem,

aushängendem Leibe, gesenktem Haupte; oben eine Jungfrau mit aufgerichteten Armen, zu beiden Seiten herabhängendem Mantel.

Das wichtigste indeß unter den minder beglaubigten Denkmalen dieser Zeit scheint mir die lange Folge von Lebensereignissen der Apostel Petrus und Paulus an den oberen Seitenwänden des Mittelschiffes der Kirche S. Pietro in Grado, auf dem Wege von Pisa nach Livorno. Diese nur in der Farbe unscheinbare (vielleicht al secco gemalte, oder durch die Seeluft verzehrte) Malerey ist durchhin von guter Anordnung, vieler Lebendigkeit der Handlung, selbst von einiger Reinheit der Charaktere, besonders der beiden Apostel. Nach einem allgemeinen Gefühle nimmt Morrona *) an, daß sie um das Jahr 1200 entstanden seye, worin er sicher nicht so gar weit vom Wahren abweicht. Uebrigens ist die Vermuthung, daß sie des Junta Arbeit, ihm hier eben so wenig einzuräumen, als ähnliche an anderen Stellen. Ueberhaupt ist es thöricht, in so alter Zeit bey unbeglaubigten Malereyen den Meister aus bestimmten Eigenthümlichkeiten erkennen zu wollen. Denn einmal waren diese letzten, auf damaliger Kunststufe, den Schulmanieren und herrschenden Vorstellungen ganz untergeordnet; dann aber besitzen wir, wie ich mehrmal erinnert habe, nur von einer geringen Zahl damaliger Künstler beglaubigte Werke, weshalb es uns wohl jederzeit wird verborgen bleiben, worin sie sich von andern Malern unterschieden, worin wiederum sie anderen geglichen haben, die wir nicht kennen. In jenen Zeiten erscheint das Eigenthümliche überall in größeren Massen, von Volk zu Volk,

---

*) Pisa illustr. T. III. ed. 1793. p. 405 s.

von Zeitraum zu Zeitraum Gegensätze bildend. Daher werden wir bey erwähnten Wandmalereyen vielleicht über die Nationalschule entscheiden können, aus welcher sie entstanden, doch nimmer über den Meister, der sie vollbracht. In dieser Beziehung bin ich geneigt, sie durchhin für griechische Arbeit zu halten. Bey Junta, Guido, Solsernus, sogar bey dem florentinischen Jacob, zeigt sich neben dem Aufdruck griechischer Schule oder Vorbildlichkeit, noch immer einige Spur italienischer Gewohnheiten; die Kürze und Plumpheit, in welche die älteren Italiener verfallen waren, veranlaßte sie, denke ich, als sie zum entgegengesetzten Aeußersten der griechischen Hagerkeit übergingen, diese um ein Geringes zu füllen und in die Breite zu erweitern. Allein in den Malereyen der Kirche S. Pietro in Grado zeigt sich eben jene zierliche Hagerkeit der Behandlung und der Verhältnisse mehr, als irgend sonst in alten toscanischen Arbeiten. Auch ist es mir in solchen nirgend vorgekommen, daß sie, in emsiger Nachahmung hochalterthümlicher Vorbilder, deren Charakter so wohl getroffen, als in jenen geschehen ist. — Ob die Wandmalereyen einer alten Kirche zu Cremona, welche mir nur aus Millins Beschreibung bekannt sind, in griechischer, oder in entgegengesetzter italienischer Schulart gemalt seyn, wage ich nicht zu entscheiden. Doch bezweifle ich, ob dieser Forscher mit Sicherheit aufgefaßt habe, wodurch im höheren Mittelalter italienische Arbeiten von griechischen sich unterscheiden *). Gewiß versäumte

---

*) Millin, voy. dans le Mil. T. II. p. 317. — Vom Dome zu Cremona: „Ce qui reste sur la voûte des deux nefs latérales est véritablement unique. Les sujets sont tirés de l'histoire sainte. Les figures sont malheureusement petites et la lumière est très rare. Le dessin est *sec*; mais le coloris est très vif et les costumes sont

er die Angabe der Gründe, welche ihn bestimmten, jene Arbeiten für italienische zu halten. War Venedig, wie man behauptet, und wie es wahrscheinlich ist, für die Lombardey, was Pisa für Toscana, der Mittelpunct nemlich, von welchem die Nachahmung der Byzantiner ausgegangen; so dürften jene Malereyen zu Cremona, welche schon nach den angegebenen Beyschriften einer älteren Epoche, vielleicht der unsrigen angehören, eben sowohl griechische, oder doch gräcisirende Arbeiten seyn können, als eigenthümlich italienische; ein Wort, mit welchem Millin vielleicht nicht einmal einen so ganz deutlichen Begriff verband.

Doch habe ich letztere Denkmale, deren Alter nur annäherungsweise und aus allgemeinen Analogieen zu bestimmen ist, bloß in der Absicht herangezogen, dem Leser die weite Verbreitung dazumal in Italien vorwaltender Anwendung griechischer Kunstmanieren so viel als möglich anschaulich zu machen. Denn, um den Zeitpunct zu bestimmen, in welchem dieselben zuerst in Italien eingedrungen sind und begonnen haben, fördernd auf die Kunstübung dieses Landes einzuwirken, dürften schon die früher beleuchteten Denkmale genügen, welche ihre Beglaubigung an der Stirn tragen. Unter diesen war das späteste Beyspiel italienisch-barbarischer Malart jenes Antimensium zu Siena, mit dem Jahre 1215; das älteste Denkmal hingegen gelungener Nachahmung griechischer Manier und Auffassung das colossale Musiv am Dome zu Spoleto vom Jahre 1207; also werden wir mit Zuversicht annehmen

---

très singuliers. Des *légendes* apprennent les noms des figures et font connaître les sujets. Il est cependant évident (?), que les figures n'ont pas été faites par des Grecs; tout y est italien."

können, die fragliche Umwandlung der italienischen, wenigstens der toscanischen Malerey sey das Werk der früheren Decennien des dreyzehnten Jahrhunderts.

Die unumgängliche Voraussetzung eines gedeihlichen Wirkens in den Vortheilen, Handhabungen, Formen der neuen italienisch-griechischen Kunstart war denn nun allerdings die eben damals eingetretene, zunehmende Empfänglichkeit für technische Förderung oder geistige Steigerung der bildenden Künste. Unter den äußeren Veranlassungen, welche hier, wie überall, hinzugewirkt haben, war indeß die Eroberung von Constantinopel durch Franken und Italiener offenkundig und einleuchtend die wichtigste. — Die Venezianer scheinen auf die Köstlichkeit kirchlicher Kunstschätze der Byzantiner sich besser verstanden zu haben, als die kriegerischen Prälaten und muthigen Ritter der Franken. Villehardouin enthält, bey viel allgemeiner Bewunderung der Pracht byzantinischer Baukunst und Lebenseinrichtung, durchaus keine in das Einzelne gehende Kunstnachricht *). Dagegen haben wir lange Verzeichnisse von Büchern, Kleinoden, Geräthen, welche die Venezianer aus den Kirchen der Hauptstadt sollen entnommen haben **). Ueber-

---

*) Villehardouin, Geoffroy de, hist. de la conquête de Constantinople. Paris 1657. fo. p. 81. — Vom Brande, welcher der Eroberung voranging. — „Les barons de l'armée eûrent grande compassion, de voir ces hautes Eglises et ces riches palais „fondre et abaissier." — *Et les grandes ruës marchandes avec des richesses inestimables toutes au feu.*"

**) S. Alter, Fr. C., philologisch-krit. Miscellaneen. Wien 1799. XVII. (S. 234). Wo „über eine lit. artistische Plünderung zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts" die wichtige Stelle der Chronik des Dorotheus (Venet. 1778. 4. p. 397 f.) durch Vergleichungen und schätzbare Bemerkungen erläutert wird.

reste dieser Plünderung finden sich noch immer im Schatze der Marcuskirche zu Venedig *); aber auch die mit Bildern gezierten kirchlichen Handschriften der italienischen und anderer Bibliotheken, deren viele einer gemeinschaftlichen, dem Jahre 1200 vorangehenden Epoche angehören **), dürften schon damals in den Westen gelangt seyn. — Gewiß kann es nicht so ganz zufällig seyn, daß jene Kunstplünderung im Jahre 1204 unseren ältesten Denkmalen italienisch-griechischer Malerey nur um wenig Jahre vorangeht.

Dasselbe Ereigniß möchte denn auch die Verpflanzungen griechischer Maler in italienische Seestädte vervielfältigt haben, da es nach der schwersten Schädigung, welche Constantinopel seit dessen Gründung betroffen, dort sicher nicht an Veranlassungen der Auswanderung, vielleicht auch von Seiten italienischer Patrioten nicht an Lockungen gefehlt hat. Leider fehlt es mir, diese Thatsache zu bewähren, an urkundlichen Ueberzeugungen, um sie auszumalen an umständlicher Kunde. Nicht einmal Solches habe ich zur Hand, was in den Druckschriften venezianischer Topographen und Forscher über diesen Gegenstand angemerkt und behauptet worden. Doch fürchte ich, nach den Auszügen bey Fiorillo und von der Hagen ***),

---

*) Nur einen flüchtigen Blick wirft v. d. Hagen, Briefe rc. Bd. II. S. 116, auf diese Alterthümer, denen ich zufällig ebenfalls keine längere Zeit zu widmen im Stande war.

**) Außer den schon angegebenen fand ich auch zu Siena, Bibl. der Sapienza, eine beachtenswerthe miniirte HS. mit getriebenem, maltirtem, griechischem Deckel, welcher ungefähr in die angegebene Zeit fällt.

***) Fior. Gesch. d. z. K. Thl. II. S. 8 und 214. Von der Hagen, Briefe rc. Bd.

daß ihre Ausbeute spärlich, ihre Zuverlässigkeit nicht durchhin bewährt sey. Ist man doch, wie es scheint, nicht einmal über den Namen eines Künstlers einig, der im zwölften (?) Jahrhundert von Constantinopel nach Venedig gekommen, dort eine Schule eröffnet haben soll; Fiorillo *) nennt ihn Theophilus; Zannetti **) dagegen Theophanes.

Ueberhaupt steht zu befürchten, daß wir über die Umstände der Verpflanzung griechischer Künstler nach Venedig und Pisa, oder in andere Städte Italiens, nicht so leicht zu einiger Sicherheit der Kunde gelangen werden. Die italienischen Archive sind eben zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts meist sehr unvollständig, und schon in der Anlage karg an jenen speziellen Nachrichten, welche seit dem Ende desselben Jahrhunderts sich ins Unendliche vervielfältigen; unter den älteren Chronisten, welche hier aushelfen könnten, fallen wenige genau mit jener Begebenheit zusammen. Demungeachtet ist es klar, daß eine lebendige Schule und Mittheilung stattgefunden hat. Die italienischen Malereyen des dreyzehnten Jahrhunderts zeigen nicht bloß den Aufdruck griechischer Vorbilder, vielmehr auch, wie schon erwähnt worden, die Anwendung von Vortheilen und Handgriffen, welche früherhin nur bey den Griechen üblich gewesen. Bereitung aber und Handhabung färbender Stoffe können nimmer bereits Vollendetem abgelauscht werden; überall geschieht die Fortpflanzung solcher Vortheile durch eine glückliche Vereinigung von Beyspiel und

*) Daf.

**) Delle pitture di Venez. 1771. 8. p. 2. — Beide stützen sich auf: hist. almi Ferrariensis gymn. Ferrara 1735. Auch dieses habe ich nicht zur Hand, überlasse daher anderen, diese Frage zu erledigen.

Anweisung, welche nur in dem Wechselverhältniß des Schülers zum Lehrer möglich und denkbar ist.

Demnach erscheinen während der dunkleren Jahrhunderte des Mittelalters nur abgerissene Spuren eines vorübergehenden, im Ganzen angesehen, erfolglosen Einflusses der Byzantiner; allgemein verbreitet und fruchtbringend zeigte sich dieser Einfluß nicht früher, als seit den ersten Decennien des dreyzehnten bis zu den ersten Jahrzehenden des folgenden Jahrhunderts. Früher entdeckten wir ihn bisweilen in Bildnereyen, zu denen wir die alten Bronzethore des Domes zu Pisa zählen dürfen, über deren Entstehung nichts Sicheres bekannt ist. In diesem Zeitraum aber beschränkt er sich fast ohne Ausnahme auf die Malerey. Die Bildnerey befolgte heidnisch- und christlich-antike Vorbilder, später auch deutsche, oder, wie man sagt, gothische; in der Baukunst aber war die römische Schule, wie ich in nachstehender Abhandlung zeigen werde, nie so gänzlich unterbrochen worden, war das Fremde, welches in dieser Kunstart während des zwölften und dreyzehnten Jahrhunderts sich eingedrängt hatte, nicht etwa bloß ein byzantinisches oder anderes, sondern gar viel und mancherley.

Doch sogar in der Malerey der Italiener des dreyzehnten Jahrhunderts zeigen sich Spuren einer von griechischem Einfluß ganz unabhängigen Entwickelung durch Wetteifer mit christlich-antiken Denkmalen. Dahin gehören die Malereyen einer abgesonderten Kapelle des Klosters SS. Quattro zu Rom, wo die Runde mit den Büsten der Apostel altchristlichen Denkmalen nicht ohne Kunstgefühl nachgeahmt sind. Das Gebäude, an dessen Wänden sie gemalt sind, ist sicher um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts aufgerichtet worden; zu Anfang des vierzehnten indeß wurden alle älteren Manieren

und Weisen von der sogenannten Giottesken verdrängt; jene Arbeiten werden demnach mit dem Gebäude zugleich entstanden seyn.

Auch in der Miniaturmalerey damaliger Zeiten zeigen sich Fortschritte, welche nicht sowohl aus Nachahmung der neueren Griechen, als vielmehr aus dem Wetteifer mit italienischen Denkmalen zu erklären sind. Einige lateinische Handschriften, welche insgemein aus dem Wunsche, Hochalterthümliches zu besitzen, oder auch nach den Zügen der Schrift, welche bey calligraphischen Denkmalen trügerisch sind, für älter gehalten werden, dürften, nach ihren Miniaturen zu urtheilen, in die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts fallen, vielleicht eben damals zu Rom, oder wenigstens im Bereiche dieser Stadt verfertigt seyn.

Eine Handschrift der Laurentiana, welche zu Florenz nach den Schriftzügen dem eilften Jahrhundert beygemessen wird*), enthält ein verziertes Kalendarium, zu Anfang eines jeden Monats eine kleine, wohl miniirte Figur, mit Einsammlung der wichtigsten Erzeugnisse, oder mit dessen Verarbeitung, oder auch mit Abwehrung der Bedrängnisse bestimmter Jahreszeiten beschäftigt. Diese Figuren sind meist durch eine aufgeschürzte Tunica bekleidet, mit entblößten Armen und Beinen, nicht selten, wie Februar und März, von vortrefflicher Stellung und

---

*) Diese HS. war vor einigen Jahren noch nicht numerirt und im Verzeichnisse aufgenommen. Sie enthielt die Aufschrift:

Nec cultu nitidum, nec auro renidentem, sed vetustate ceteris longe clariorem codicem hunc, saec. circiter XI. exaratum, Maria Aloysia — biblioth. Mediceae donavit XVII. Cal. Oct. an. 1806. — Das Kalendar reicht weiter vorwärts. Die unbestimmte Zeitangabe ist nach den Schriftzügen angenommen.

und beynahe statuarischer Einfachheit. In der Ausführung merkliches Streben nach Rundung der Theile, bey vollständigster Entfernung von allen Eigenthümlichkeiten des neugriechischen sowohl, als des giottesken Geschmackes. Nirgend zeigt sich Gold und Schmuck; die Formen gehen ins Kurze und Breite; das Vorbild ist offenbar, wenn auch vielleicht durch das Mittelglied einer Handschrift des fünften oder sechsten Jahrhunderts, römisch-antik.

Aus einem ähnlichen Bestreben, wahrscheinlich beynahe zu gleicher Zeit, entstanden die bekannteren Copieen von spät-antiken Miniaturen in der Handschrift des Virgil in der Vaticana.

Diese Bilder hat Santi Bartoli, mit unendlichen Zusätzen und Abänderungen von seiner eigenen Wahl und Erfindung, bekannt gemacht; Niemand verspreche sich, daß seine Nachbildungen historische Treue besitzen. Allerdings sind diese Bilder nothwendig Copieen oder Nachahmungen älterer, spätantiker, wie es deutlich theils schon aus der Anordnung erhellt, theils aus vielen Bekleidungen, Beywerken und Baulichkeiten, welche während des Mittelalters zwar nachgemacht, doch nicht wohl konnten erfunden seyn. Doch verräth sich die spätere Zeit durch eingeschobene Figuren in spätmittelalterlicher Tracht, z. B. in den Soldaten, Blatt LXXIII. Rückseite, welche zu beiden Seiten der Helden stehen. Das Original war vielleicht an einzelnen Stellen verletzt; oder der Nachahmer gestattete sich einige Zusätze und Vermehrungen.

Unabhängig von dieser, dem Ansehen nach auf Rom beschränkten Nachahmung des Alterthümlichen, entstand auch zu Florenz einige Hinneigung zu reinerer Formenbildung, mithin zu reinerem Ausdruck christlich-sittlicher Ideen, wie solches in

dem Musiv an der Vorseite der Kirche S. Miniato a Monte sichtbar ist, der mehrgedachten Benedictinerabtey außerhalb der Mauern jener Stadt. Ueber das Alter dieser Arbeit giebt es keine sichere Urkunde, wenn nicht etwa hinter dem vorragenden Gesimse eine Inschrift verborgen wäre, welches, von unten angesehen, den Saum des Bildes etwas verdeckt. Nach allen Analogieen kann es auf keine Weise der äußeren Bekleidung der Vorseite gleichzeitig seyn, da diese im eilften Jahrhundert beschafft worden, als die italienische Malerey aller Sicherheit der Umrisse entbehrte. Auf der anderen Seite werden wir nicht wohl annehmen können, daß solches später, als in den ersten Decennien des dreyzehnten Jahrhunderts angefertigt worden. Denn anderer, schon beleuchteter Beyspiele nicht zu gedenken, enthält die Tribune derselben Kirche ein zweytes geräumiges, in griechischem Geschmack und in griechischer Technik (in kleineren, netter eingefügten Glasstiften) ausgeführtes Musiv, unter welchem in theils erloschenen Charakteren auf dem dunkeln Marmor des Frieses Folgendes aufgezeichnet und noch zu lesen ist:

AÑO DNI MCCXCVII. TĒPORE PP . . . . . .
. . . . EST . . . OPVS

Das erste hingegen, an der Vorseite der Kirche, in welchem Christus, auf noch einfachem, nicht byzantinisch mit Blätterschmuck und Vergliederungen überladenem Throne, neben ihm, etwas kleiner, S. Minias und die Jungfrau, ist in dicken, etwas rundlichen und grobgefügten Glasstücken zusammengesetzt. In der allgemeinsten Angabe der Gesichtszüge sind sie der Vermagerung, in welche die griechische Bildnerey sehr früh, die Malerey etwas später verfallen war, durchaus entgegengesetzt, und entsprechen bey weitem mehr der volleren Auffassung

der Form, welche die ersten, von griechischen Vorbildern noch unabhängigen Fortschritte der italienischen Malerey bezeichnen und unterscheiden. Hierin stimmen mit diesem Musaik überein einige etwas ausgebildetere Wandmalereyen im Innern der Kirche, zur Rechten der Thüre, welche in die Sacristey führt. Sie sind erst in neueren Zeiten durch Herabfallen des Bewurfes wieder zum Vorschein gekommen. Endlich befindet sich zu Pisa, im Capellone des Pozzo des Campo Santo, ein Kruzifix, welches Pisanische Kenner dem Ayllonio Greco des Vasari beylegen. Ich bin nicht Kenner genug, um Meister auszufinden, deren Existenz ungewiß, deren Werke ganz unbekannt sind. Doch ist es gewiß eine Nachahmung des griechischen Typus, und ungefähr aus der Zeit des Giunta von Pisa.

Gedruckt bey A. W. Schade, alte Grünstraße Nr. 18.

Sinnentstellende Druckfehler.

S. 8. Z. 4 v. u. statt: zu verdeutlichen, lies: sich zu verdeutlichen.
S. 9. Z. 7 v. u. statt: der Mienen, lies: der Mimen.
Das. Anm. Z. 4 v. o. statt: (S. 3.), lies: (S. 31.)
S. 25. Anm. *) Z. 5 u. 6 v. o. statt: ausschließender, lies; Ausschließendes.
S. 36. Anm. statt: fuoni, lies: fuori.
S. 42. Z. 10 v. u. statt: Freyheit, lies: Frechheit.
S. 55. Z. 2 v. u. statt: bezieht, lies: beziehe.
S. 106. Z. 1 v. u. statt: von einer Formenschönheit, lies: von Formenschönheit.
S. 116. Z. 9 v. u. statt: Geschmackspartheу und, lies: Geschmackspartheyung.
S. 117. Z. 1 v. u. hinter: müßte, fällt das Komma weg.
S. 120. Anm. Z. 2 v. u. statt: gesammten, lies: gesammte.
S. 131. Z. 7 v. u. statt: eigentlich Gegenstände, lies: eigentliche Gegenstände.
S. 132. Z. 5. v. u. statt; mit derselben, lies: mit denselben.
S. 137. Anm. Z. 7 v. u. statt: gleichdeutend, lies: gleichdeckend.
S. 148. Z. 4 v. u. statt: sichtbar gemacht, lies: fühlbar gemacht.
S. 155. Anm. Z. 2 v. u. statt: worauf, lies: woraus.
S. 156. Z. 8. v. o. statt: Also wird auch, lies: Also wird.
S. 159. Z. 7 v. u. statt: gemächlich, lies: gemählich.
S. 163. Z. 3 v. u. statt: zerstreuenden, lies: zerstreuender.
S. 165. Anm. Z. 2 v. u. statt: Bessus, lies: Bassus.
S. 168. Anm. Z. 6 v. u. statt: Triubzi, lies: Triulzi.
S. 171. Anm. Z. 4 v. o. statt: und der, lies: und das.
S. 175. Z. 6 v. o. statt: Eparchates, lies: Exarchates.
S. 212. Anm. *) statt: Pictor. scr., lies: Pistor. scr.
S. 214. Anm. ***) Z. 2 v. u. statt: valam regiam, lies: salam reg.
S. 217. Z. 4 v. u. statt: worden, lies: wurde; statt: In, lies: An
S. 232. Anm. Z. 5 v. o. statt: Meinwerdi, ließ: Meinwerci.
S. 235. Z. 14 v. u. statt: nichts Besseres, lies: nicht Besseres.
S. 239. Anm. *) Z. 4 v. o. statt: oxornatam, lies: exornatam.
Das. Anm. **) hinter: Praxedis. fällt das Punctum weg.

Versetzungen der Interpunction und einzelner Buchstaben, Ungleichheiten der Orthographie und andere minder erhebliche Fehler wolle der gütige Leser selbst verbessern, und der Entfernung des Vfs. vom Druckorte nachsehen.



